

Filosofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav pro klasickou archeologii

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Magdalena Vorlová

Tizian, antická mytologie a Ovidius

Titian, classical mythology and Ovid

Vedoucí práce:
Prof. PhDr. Lubomír Konečný

Praha 2011

Poděkování

Děkuji vedoucímu své diplomové práce, prof. PhDr. Lubomíru Konečnému, za podnětné připomínky, korekce a doporučení, za vždy vlídný přístup a v neposlední řadě také za laskavé zapůjčení literatury. Děkuji také kolegům knihovníkům a knihovnici pí. Tvrzové z knihovny Ústavu pro Klasickou archeologii za jejich čas a ochotu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Anotace

Tématem diplomové práce je zkoumání antické tematiky v dílech Tiziana. Autorka se soustředí na uzavřený soubor děl s antickou tematikou (témata antické mytologie), vytvořený pro španělského krále Filipa II. a zabývá se otázkou možných literárních, eventuálně materiálních předloh, které mohl mít umělec k dispozici nebo kterými se inspiroval. Díla spojuje tematika Ovidiových Metamorfóz, otázkou však zůstává, zda vycházel Tizian z klasické antické nebo některé renesanční překladové, upravené či komentované verze nebo zda se dokonce inspiroval i jinými klasickými autory.

Annotation

The thesis examines the classical motifs in the works of Titian. The author focuses on a closed set of works inspired by classical motifs (i.e. motifs of classical mythology), which were created for the Spanish king Philippe II. The thesis deals with the question of possible literary or material sources which could have been at the painter's disposal or could have served as his inspiration. The set of works is defined by themes chosen from Ovid's Metamorphoses. The question is whether Titian based his compositions on their classical version or on a Renaissance adapted or commented translation, or whether he even inspired himself by other classical authors.

Obsah

I. Úvod	6
I. 1 Metodická poznámka	8
I. 2 Seznam zkratok	8
II. Tizian, Filip II., <i>poesia</i> a Ovidius	
II. 1 Tizian	9
II. 2 <i>Poesia</i>	10
II. 3 Tizianovy <i>poesie</i>	13
II. 4 Ovidius	15
II. 5 Tizian a antika	17
III. Poesie	
III. 1 Danaé	
III. 1. 1 Mýtus	21
III. 1. 2 Antické památky	22
III. 1. 3 Tizianova Danaé	25
III. 1. 4 Danaé od antiky k Tizianovi	26
III. 2 Venuše a Adónis	
III. 2. 1 Mýtus	30
III. 2. 2 Antické památky	31
III. 2. 3 Tizianova Venuše a Adónis	34
III. 2. 4 Venuše a Adónis od antiky k Tizianovi	35
III. 3 Diana a Aktaión	
III. 3. 1 Mýtus	39
III. 3. 2 Antické památky	41
III. 3. 3 Tizianova Diana a Aktaión	43
III. 3. 4 Diana a Aktaión od antiky k Tizianovi	44
III. 4 Diana a Kallistó	
III. 4.1 Mýtus	51
III. 4. 2 Antické památky	54
III. 4. 3 Tizianova Diana a Kallistó	56
III. 4. 4 Diana a Kallistó od antiky k Tizianovi	56
III. 5 Perseus a Andromeda	
III. 5. 1 Mýtus	58

III. 5. 2 Antické památky	59
III. 5. 3 Tizianův Perseus a Andromeda	62
III. 5. 4 Perseus a Andromeda od antiky k Tizianovi	63
III. 6 Únos Európe	
III. 6. 1 Mýtus	68
III. 6. 2 Antické památky	69
III. 6. 3 Tizianův Únos Európe	72
III. 6. 4 Únos Európe od antiky k Tizianovi	73
IV. Závěr	78
V. Resumé / Resumé	81/88
VI. Seznam pramenů, literatury a zdrojů	93
VI. 1 Zdroje obrázků	95
Appendix – seznam vyobrazení a jejich zdroje	98
Appendix	

I. Úvod

Renesance, jak už název epochy, odvozený z italského *rinascimento*, napovídá, je obdobím znovuzrození antiky, úsilí o její obnovu, vzkříšení a opětovné pochopení. Je to doba, kdy se znovu dostává sluchu řeckým a římským básníkům, čtou se antická dramata i pojednání o architektuře či vojenství. Umělci rozličných směrů se snaží dosáhnout stejných kvalit, jako jejich starověcí předchůdci. Období mezi antikou a renesancí, středověk, však zanechalo na evropské kultuře a na způsobu myšlení hluboké a nesmazatelné stopy. Středověk v jistém smyslu na antiku navázal, v jistém ji odmítl, každopádně ji ale transformoval k obrazu svému. Velkou roli v této „asimilaci“ antiky hrálo pochopitelně křesťanství a církve. Obroda antiky v renesanci tak není a nemůže být jen čistým návratem zpět v čas. Přestože renesance středověk odsuzuje jako věk barbarství, čerpá z něj stejnou měrou, jako z opěvované antiky, ba co víc, bez středověku by renesance tak, jak ji chápeme dnes, ani nebyla možná.

Tizian, celým jménem Tiziano Vecellio (1488/90 – 1576), je jedním z nejpřednějších představitelů italského renesančního malířství. Vytvořil řadu děl jak „renesančních“ s antickou tematikou, tak s tematikou náboženskou, byl známým a oblíbeným portrétistou. K jeho nejvýznamnějším mecenášům patřili mj. ferrarský rod d'Este, mantovští Gonzagové, papež Pavel III. a Habsburkové Karel V. a Filip II.

Právě pro španělského krále Filipa II. vytvořil Tizian jednu ze svých *poesíí*, jak umělec skupinu děl sám nazval ve své korespondenci s králem. Jedná se o cyklus šesti či sedmi obrazů s antickou mytologickou tematikou: Danaé, Venuše a Adónis, Diana a Kallistó, Diana a Aktaión, Perseus a Andromeda a Únos Európe, někdy k nim bývá řazena i Smrt Aktaióna. Přestože koncepce jednotlivých děl a jejich témat vznikala pravděpodobně postupně, zdá se, že obrazy měly být umístěny v jedné místnosti a měly dohromady tvořit uzavřený celek.

Všechna témata, která Tizian do této *poesie* zařadil, mají tradici ve výtvarném umění, sahající až do antických dob; v Tizianových časech však byla znovu oživena prostřednictvím parafrází a nakonec i překladů díla římského básníka Publia Ovidia Nasona Proměny (*Metamorphoses*). Je možné a dokonce pravděpodobné, že byl s tímto básnickým dílem seznámen i Filip II. a že zadáním zakázky bylo přímo zobrazení ovidiovských příběhů.

Budeme-li hledět na celou sérii Filipovy *poesie* (dnes jsou obrazy, bohužel, umístěny odděleně v různých světových galeriích) s Ovidiem v ruce, dočkáme se ale asi nejednoho

překvapení. Jak je to možné, vycházel-li Tizian z Ovidia? Proč jsou pro historiky umění i pro nás diváky některé kompozice tak šokující, nezvyklé, znervózňující?

Člověk jednadvacátého století, dokonce i milovník či znalec umění, je zvyklý, že věci či jevy mají svůj původ, důvod a zdroj, který je schopen s větší či menší námahou odhalit. Zdálo by se, že období renesance není dobou natolik nám vzdálenou a temnou, abychom tyto příčiny nemohli zkoumat. Je přece všeobecně známo, že renesance vychází z antiky. Nejen na příkladu Tizianova cyklu ale vidíme, že věc je mnohem složitější. Jistěže můžeme cyklus vnímat jako řadu ilustrací k dobově populárním Ovidiovým básním. Můžeme ho chápat jako lechtivé povyražení pro upjatého krále. Můžeme obdivovat Tizianovo mistrovství ve hře světla a stínu, ve zobrazení nahé postavy a v kompozici a nemusíme pátrat po kořenech. Nahlédneme-li však jen nepatrně pod pokličku, otevře se před námi nesmírně složité a rozsáhlé, pro dnešního člověka až tajemné myšlenkové, kulturní a historické *milieu* renesanční, antikou opojené a zároveň bytostně křesťanské Evropy. Není to jen stará známá antika. Přistupují středověké transformace antických bájí, křesťanská ideologie, ikonografie, morality, nové ideje jako novoplatonismus, umělecké, filosofické i náboženské hledání ideálu, matematické propočty, teorie barev, záliba v zábavách v přírodě a v erotice...

Postihnout slovy tento renesanční myšlenkový svět, který je nám svou komplexností i časovým odstupem značně vzdálen, se zdá téměř nemožné a kdyby se to snad někomu podařilo, vydalo by to jistě na řadu mnohasetstránkových svazků. Renesančním malířům, a s nimi i Tizianovi, se podařilo zachytit tento svět štětcem, na svých plátnech. Odhalit úplně veškeré myšlenky, které tato mistrovská díla skrývají a odlišit ty, které skrývají skutečně, od těch, které jim jen podsouváme, se nám asi nikdy nepodaří. Můžeme se o to však pokusit.

Tizianova *poesia* pro Filipa II. je uzavřený cyklus mytologických pláten, vycházejících, více či méně, ze stejného literárního zdroje. Nakolik však Tizian vycházel opravdu z Ovidia? Ilustruje jej doslovně? Mohla hrát a hrála roli při jeho tvorbě i další antická literární díla? Jaký mohl být podíl antických zobrazení těchto mytologických scén na Tizianově provedení? A znal vůbec Tizian antická díla? Na tyto i další otázky se pokusíme v naší práci odpovědět.

Jak již bylo řečeno, *poesia* pro Filipa II. se skládá ze šesti či sedmi obrazů. Protože sám malíř během práce několikrát měnil koncepci, není zcela jasné, jaká byla finální verze cyklu. Obrazy jsou podle všeho komponovány v párech, v takovém případě nám ale přebývá sedmé dílo, Smrt Aktaíóna. Toto plátno spadá do umělcovy pozdní fáze a nikdy nebylo dokončeno. Badatelé se k zařazení obrazu do cyklu staví různě (viz dále). V naší práci se jím

proto zabývat nebudeme, předmětem našeho zkoumání bude šest obrazů, které *poesii* prokazatelně tvoří a které byly pod tímto označením také doručeny španělskému králi.

Při srovnávání Tizianova díla a antické literární předlohy se budeme vždy nejdříve věnovat konkrétnímu mýtu tak, jak byl chápán a prezentován v antice. Dále budeme zkoumat zobrazení dané mytologické scény v antickém umění. Srovnáním antického a Tizianova chápání výjevu se pokusíme odhalit další možné komponenty, kterými byl malíř, potažmo celý renesanční svět, ovlivněn.

I. 1 Metodická poznámka

Užívání antických vlastních a zeměpisných jmen se řídí výhradně podle jejich českých verzí, uvedených v Encyklopedii antiky, Praha 1973. V přímých citacích antických děl však ponecháváme, z důvodu zachování autenticity pramenů a jejich překladů, jejich originální znění. Dále nerozlišujeme řecké a latinské ekvivalenty vlastních jmen (užíváme tedy rovnocenně např. Zeus a Jupiter, případně Iuppiter); pro potřeby naší práce to není podstatné.

I. 2 Seznam zkratk

Brit.Mus.	British Museum
Mus.Arch.	Museo Archeologico / Musée Archéologique
Mus.Civ.	Museo Civico
MFA	Museum of Fine Arts
Mus.Nat.	Museo National / Musée National
Mus.Naz.	Museo Nazionale
Staat.Mus.	Staatliche Museum

II. Tizian, Filip II., poesie a Ovidius

II. 1 Tizian

Tiziano Vecellio se narodil v severoitalském městečku Pieve di Cadore, na území náležejícím od roku 1420 Benátské republice.¹ Přesné datum a dokonce ani rok jeho narození nejsou známy; na základě pozdějších zpráv se klade někam mezi roky 1488-1490.² Podle tradice odešel v devíti či deseti letech do Benátek, kde byl rozpoznán jeho umělecký talent a učil se postupně u mozaikáře Sebastiana Zuccata, malířů Gentileho a později Giovanniho Belliniů a nakonec se stal spolupracovníkem Giorgionovým. Po Giorgionově smrti (1510) a vypuknutí války Benátek proti Lize z Cambrai odešel Tizian do Padovy, kde získal svou první velkou samostatnou zakázku, soubor fresek s výjevy ze života svatého Antonína Paduánského pro Scuolu del Santo.³

Vzestup svého věhlasu a zájem o svá díla v Římě využil Tizian ke zlepšení svého postavení v Benátkách: za výzdobu sálu Velké rady v Dóžecím paláci si vymohl výnosné místo senzála ve Fondaco dei Tedeschi, spolku německých obchodníků v Benátkách.⁴ Po roce 1516 se sblížil s ferraským šlechtickým rodem d'Este, který mu zadal několik zakázek, mimo jiné např. sérii obrazů pro *studiolo* vévody Alfonsa I. d'Este. Od roku 1523 pak pracoval i pro syna Isabelly d'Este, mantovského knížete Frederica Gonzagu a od 30. let byl pravidelně zaměstnáván dvorem v Urbinu, kde vládl Isabellin zeť Francesco Maria della Rovere.⁵ Ve 40. letech navázal Tizian také první kontakty s rodem Farnese, zejména s kardinálem Alessandrem. Na jeho již papežské pozvání (jako papež přijal Alessandro Farnese jméno Pavel III.) také Tizian poprvé a naposledy ve svém životě navštívil v letech 1545-46 Řím.⁶

Nejvýznamnějšími a nejvěrnějšími patrony a mecenáši se však Tizianovi stali španělští Habsburkové, Karel V. a jeho syn Filip II. S Karlem se Tizian poprvé setkal snad už v roce 1530 v Bologni u příležitosti Karlovy císařské korunovace a později jej několikrát navštívil v Augšpurku.⁷ Tizian provedl pro Karla V. několik portrétů, alegorických děl i oltářních desek. Vztah Tiziana ke Karlu V. byl již jejich současníky přirovnáván ke vztahu Apella a Alexandra Velikého; podobně jako Alexandra, ani Karla V. nikdy neportrétoval jiný

¹ Ivo KRSEK: Tizian, Praha 1976, 12.

² Giorgio VASARI: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů, II. díl, Praha 1977, 361.

³ Erwin PANOFKY: Problems in Titian. Mostly iconographic. New York [1969], 3.

⁴ Jeho úkolem bylo pořizovat portréty členů spolku. KRSEK (pozn. 1) 16.

⁵ PANOFKY (pozn. 3) 5-7.

⁶ KRSEK (pozn. 1) 16.

⁷ VASARI (pozn. 2) 373.

umělec.⁸ Tizian však pracoval i pro řadu Karlových příbuzných; pro jeho sestru Marii Uherskou, místodržitelku v Nizozemí, namaloval cyklus mytologických pláten s tématem „Zatracenců“⁹, pro španělského krále Filipa II. rovněž mytologický cyklus, ale také portréty a plátna s christologickými náměty.

Po roce 1551 nastává umělcovo pozdní období, kdy již opouští heroické a složité kompozice svých předchozích děl a klade důraz spíše na světlo a barvu. Toto období je charakterizováno také silným příklonem k mytologickým tématům (hlubší Tizianův zájem patrně podnítil Filip II. svou zakázkou), která jako by pro umělce získávala hlubší, osobní význam. Kolem roku 1570 už myšlenkový obsah díla zcela zastihuje jeho formu, malba se stává hrubou až chaotickou. Vyvrcholením této fáze jsou díla Korunování trním nebo Apollon a Marsyas.¹⁰ Tizian pracoval i přes značné zdravotní potíže až do posledních chvil svého života; zemřel 27. srpna roku 1576 v Benátkách.¹¹

II. 2 *Poesia*

Poesia – *poesie* je termín užívaný v teorii umění a označuje dílo italské renesance, které je inspirováno mýty, legendami nebo bájemi antických autorů, např. Ovidia, Vergilia nebo Apuleia. Jejím protějškem může být *historie* – *istoria*, dílo znázorňující skutečné historické téma.¹²

Označení *poesia* použil poprvé právě Tizian, a to pro popsání skupiny mytologických děl pro Filipa II.¹³ Tizian tak jako první odlišil díla založená na fantazii, ať už umělcově nebo básníkově, od děl zobrazujících konkrétní reálnou událost. Pojem přejali záhy i teoretikové umění, např. Paolo Pino, Lodovico Dolce nebo Giorgio Vasari; jejich pojetí je však velice nejasné až vágní. Pino soudí, že při provádění *poesie* má umělec větší míru svobody a invence, než při tvorbě *historie*, může být spontánní jako básník. Také Dolce zdůrazňuje, že *poesia* má speciální uměleckou licenci. Tizianův termín převzal do svých Životů i Vasari, užívá je však velmi zřídka a pro díla poněkud odlišného charakteru¹⁴; samotné Tizianovy *poesie* označuje pojmem *figure ignude*, nahé figury.¹⁵

⁸ PANOFSKY (pozn. 3) 8.

⁹ Ian G. KENNEDY: Tizian, Praha 2008, 73. Viz dále.

¹⁰ PANOFSKY (pozn. 3) 24-25.

¹¹ KRSEK (pozn. 1) 26.

¹² Patricia EMISON in Jane TURNER (ed.): The Dictionary of Art, díl 25, New York 1996, heslo Poesia, 71.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Např. pro del Vagovu výzdobu loggety Villy Farnesiny, sestávající z drobných figurek, grotesek a krajinných výjevů. Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

Tizian použil slovo *poesia* v dopise, kterým doprovázel jednu ze zásilek mytologického cyklu (konkrétně Venuše a Adónis), adresovaném španělskému králi: „...Protože Danaé je zobrazena zcela zepředu, chtěl jsem odlišit tuto další poesii a ukázat druhou stranu [nahé figury], tak, aby místnost, kde budou obrazy umístěny, více lahodila oku. Brzy Vám pošlu poesii Perseus a Andromeda, která bude nahlížet [akt] zase z jiného úhlu, a také Médeiu a Iásona...“¹⁶ Z citované pasáže není jasné, proč Tizian nazval právě tyto obrazy *poesií* a proč je nazval právě takto. O obsahu pojmu, jak jej Tizian chápal, se můžeme jen dohadovat. Nabízí se ale celá řada možných vysvětlení.

V dopise Filipu II. zdůrazňuje Tizian fakt, že obrazy jsou různými variantami ženského aktu a podtrhuje, že celek má „lahodit oku“. Tento přístup je plně ve shodě s manýristickými koncepcemi teoretiků, jako byl například již zmíněný Pino.¹⁷ Je však více než pravděpodobné, a badatelé se na tom shodují, že jednotlivá díla i jejich celek mají hlubší obsah a poselství. David Rosand¹⁸ se domnívá, že Tizian zdůrazňuje v dopisech motivy aktů proto, aby uspokojil Filipovu zálibu v erotických motivech, ale díla jsou pro něj zároveň *paragoné* antických a potažmo renesančních *topoi*.

Leon Battista Alberti ve svém známém traktátu O malířství (*Della Pittura*) označil jako první umění literaturu, která následuje klasické schéma *poesis* – *poema* – *poeta*. Na základě této nedělitelné estetické trojice pak stanovuje ekvivalenty pro umění malířské: *rudimenta* – *qui pictura inscribitur* – *pictor incipit*.¹⁹ Oživuje tak antickou *paragoné* mezi malířstvím a básnictvím, otázku, zda děj či výjev vykreslí lépe básník nebo malíř. Tím, že své obrazy nazval *poesia*, se tak Tizian – malíř staví na roveň básníka, klasické *ut pictura poesis* (obraz je básní) stupňuje na *ut pictor poeta* (malíř je básníkem).²⁰ Malíř se tedy svým uměním snaží vyrovnat se či předčít umění básnické.

Zpracováváním literárně podaných událostí se Tizian dotýká i dalšího klasického *topos*, totiž *ekphrasis*, řečnických či básnických cvičení, při kterých měl básník za úkol popsat umělecké dílo.²¹ Protože z doby antiky máme zachováno jen poměrně málo malířských děl, je otázkou, zda popisovaná díla byla skutečná, nebo šlo jen o fiktivní obrazy. Nejznámějším příkladem je Apellův obrazy Pomluva, známý dnes i v renesanci

¹⁶ Alessandro BALLARIN: Titian, London 1968, 28. Překlad z angličtiny autorka.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ David ROSAND: Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's Poesie in: New Literary History, vol. 3, 1972, 527-546.

¹⁹ Ibidem. 528.

²⁰ Ibidem. 529. Motto *ut pictura, poesis* použil ve svém pojednání O umění básnickém (*De arte poetica*) římský básník Quintus Horatius Flaccus, 361 – 365.

²¹ ROSAND (pozn. 18) 530.

z Lúkiánova²² popisu. Právě k Apellovi jako vrcholnému představiteli antického malířství se renesanční umělci připodobňovali a odvolávali.²³ Sám Tizian byl již svými současníky nazýván *Apelles redivivus*, znovuzrozený Apelles. Připomeňme také již zmíněný vztah ke Karlu V., srovnávaný s Apellem a Alexandrem Velikým.²⁴ Oživení tradice *ekphrasis* tedy těsně souviselo s renesanční filosofií obnovy všeho antického, *rinascimento dell'antichità*.²⁵

Podle Rosanda se Tizian ve svých *poesiích* vyrovnává s dvojitou výzvou; jednak soutěží s jiným médiem – literaturou, jednak se snaží vyrovnat se antickým umělcům.²⁶ Zúčastňuje se *paragoné* mezi malířstvím a básnictvím a zároveň *paragoné* mezi minulostí a současností.²⁷

Vztah s literaturou, jmenovitě poesíí, je nasnadě, jak již vyplývá ze samotného pojmu *poesia*. Antická myšlenka *ut pictura poesis* byla v renesanci velice živá a známá nejen malířům, ale i široké veřejnosti. Renesanční dílo tak bylo určeno k tomu, aby bylo čteno jako literatura, aby mělo, stejně jako báseň, několik dějových i významových rovin.²⁸ „Zrovnoprávnění“ malíře s básníkem bylo v období renesance umožněno novým sociálním a intelektuálním postavením malířů. Na rozdíl od anonymního středověku se od umělce očekávalo, že bude morální a vzdělaný (*huomo buono e docto in buone littere*) a jeho cílem bude nikoli bohatství, ale sláva a věhlas. Proto má také malíř spolupracovat s dalšími umělci, básníky, řečníky a literáty, kteří mu umožní blíže se seznámit s antickou kulturou a tím ji přesněji a zároveň svobodněji oživit.²⁹

Je-li malíř na stejné úrovni jako básník a má-li dovolenu stejnou míru fantazie, pak je však na místě otázka, na kolik jsou spodobnění antických *ekphrasis* doslovnými ilustracemi textu (jak požadovala myšlenka oživení, znovuvytvoření antických děl) a nakolik jsou malířovou interpretací či fantazií.³⁰ Lodovico Dolce, Tizianův přítel, ve svém spise Rozprava o malířství (*Dialogo della pittura*) píše, že obraz není přenesením básně do malby, ale je rovnocenným dílem, novou básní, která bude zase zdrojem pro další umělce.³¹ Zdá se tedy,

²² Lúkiános ze Samosaty, řecký spisovatel syrského původu, asi 120 – po 180 n.l.

²³ ROSAND (pozn. 18) 529.

²⁴ Narážky na soudobé umění a jmenovitě na Tiziana najdeme v italském překladu Ovidiových proměn Tizianova přítele Lodovica Dolce. Tizian, stejně jako Apelles, je malířem, který nemá sobě rovného. Tiziana nazývá Dolce Novým Apellem a Karla V. (kterému je překlad věnován) Novým Alexandrem. Philipp FEHL: *Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting*, Vienna 1992, 93. Viz dále.

²⁵ ROSAND (pozn. 18) 529.

²⁶ Ibidem. 534.

²⁷ FEHL (pozn. 24) 93.

²⁸ ROSAND (pozn. 18) 528.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ FEHL (pozn. 26) 95.

že je téměř nemožné, abychom v cyklu Tizianových *poesíí* spatřovali jen ilustrace a návrat k antice. Mnohvrstevnatost a kulturní nánosy z nich činí hotová filosofická díla.

II. 3 Tizianovy *poesie*

Vnímáme-li pojem *poesia* ve všech dimenzích, které jsme se pokusili naznačit v předchozím oddílu (a nepochybně nebyly zdaleka všechny), můžeme do této kategorie zařadit i některé další Tizianovy cykly. Philipp Fehl³² zahrnuje mezi *poesie* celkem čtyři řady Tizianových mytologických pláten.

První a nejstarší cyklus se nám zachoval pouze v podobě písemného popisu Carla Ridolfiho (*Le Miraviglie dell'Arte*). Obrazy však zůstaly nedokončeny a ztratily se. Jednalo se o tři plátina s tématem obětování nebo soudu: Obětování Ifigenie, které mělo být „znovustvořením“ díla Timanthova, a další dvě doplňující témata. Námět pro tento cyklus nabídl Tizianovi pravděpodobně Dolceho překlad spisů Achillea Tatia.^{33,34} Vztah Dolceho a Tiziana byl velmi blízký a je pravděpodobné, že spolu o antických autorech hovořili a že Dolce přímo či nepřímo inicioval vznik některých Tizianových mytologických pláten nebo s ním přímo konzultoval jejich obsah.

Druhou *poesíí* byl již zmíněný cyklus Zatracenů (Hříšníků) pro nizozemskou místodržitelku Marii Uherskou. Jde o čtyři rozměrná plátina zobrazující po řadě Prométhea Tantala, Tytia (podle jiných Ixíona³⁵), a Sisyfa. Jen Prométheus a Sysifos jsou zachováni, ale pouze v kopiích, Tantala známe z rytin.³⁶

První příležitost rekonstruovat obraz podle antického popisu – *ekphrasis* – měl Tizian při realizaci milostného cyklu pro *studiolo* ferrarského vévody Alfonsa I. d'Este. Obrazy Uctívání Venuše a Andrijští (nebo též Bakchanálie) jsou věrným převedením *ekphrase* Philostrata staršího z jeho *Imagines* (I 6,25). Další plátina cyklu, Bakchus a Ariadné je inspirováno několik pasážemi z Ovidia a Catulla.³⁷

³² FEHL (pozn. 26).

³³ Ibidem. 104. Dolceho překlad Achillea Tatia vyšel pod názvem *Leucippe e Clitophon*. Tento překlad se objevil v Benátkách v roce 1546, obsahoval ale pouze knihy V – VIII. Úplný překlad pořídil Angelo Coccio a vyšel rovněž v Benátkách v roce 1550. Donald STONE Jr.: The Source of Titian's Rape of Europa in: The Art Bulletin, vol. 54, 1972, 47.

³⁴ Achilleus Tatios, rétor z Alexandrie, konec 2. století n.l.

³⁵ STONE (pozn. 33) 105.

³⁶ VASARI (pozn. 2) 373.

³⁷ Konkrétně Ovidiovo Umění milovat (I 526-64), Fasti (III 459-516) a Proměny/Metamorfózy (VIII 174-82) a Catullova Carmina (LXIV 257-65). ROSAND (pozn. 18) 530.

V letech 1554-62 zaslal Tizian španělskému králi Filipu II. postupně šest obrazů, které v korespondenci sám označuje jako *poesie*, méně často jako *favole*, vyprávění.³⁸ Snad proto, že obrazy měly silný erotický nádech, neumístil je Filip do svého hlavního sídla El Escorialu, ale na venkovské sídlo Alcázar, do klenuté místnosti, která nesla podle výzdoby název *Bovedas de Ticiano* (Tizianovy klenby).³⁹ V tomto souboru, vycházejícím z příběhů Ovidiových Proměn, lze spatřovat vrchol a naplnění Tizianova pojmu *poesia* v jeho nejúplnějším možném významu. Výjevy vycházejí z literární předlohy, jsou to tedy *ekphrase*. S náměty se však vypořádávají s jistou mírou vlastní invence a umělecké licence, zapojují se tedy do *paragoné* malířství a básnictví. Současně vkládá Tizian do obrazů řadu odkazů na soudobé události, myšlenkové směry a ideje, vstupuje tak do *paragoné* minulosti a současnosti a zároveň se pasuje na tvůrce nového nezávislého díla: *ut pictor poeta*.

Lidští hrdinové tohoto souboru jsou metaforou lidské podřízenosti osudu a silám, které člověk neovládá, bohové jsou původci nelítostně vrtkavé štěstěny.⁴⁰ Tizian tu v duchu antické mytologie zachycuje prolínání dvou světů, bytostí viditelných a neviditelných, světa lidí a světa bohů.⁴¹

Moderní alegorické interpretace posledních Tizianových *poesií* předpokládají *a priori* program tohoto mytologického celku. Ten mohl být stanoven při jednom z prvních setkání Tiziana s Filipem, v Augšpurku v roce 1550. Existenci takového programu však nemůžeme nijak dokázat.⁴² Naopak se dokonce zdá, že tak rozsáhlý cyklus původně plánován nebyl. U zrodu souboru stál obraz Danaé, nešlo však o původní kompozici, ale o variantu obrazu, který již Tizian vytvořil pro Ottavia Farnese.⁴³ Je možné, že jej Filip u Ottavia viděl a že si na Tizianovi vyžádal repliku. Z výše citovaného Tizianova dopisu vyplývá, že obraz Venuše a Adónis vznikl jako protějškové dílo k Danaé. Odlišný formát obou děl ale prozrazuje, že idea páru vznikla až druhotně. V dopise Tizian také předjímá vznik *camerina*, místnosti, která bude „lahodit oku“; předpokládá tedy, že díla budou umístěna v jednom sále.

Ve stejném dopise slibuje Tizian pokračovat ve variantách ženského aktu a zavazuje se poslat králi další dva obrazy, tentokrát s výjevy Perseus a Andromeda a Iáson a Médeia. Podle znění dopisu nemůžeme soudit, že je Tizian považoval za pokračování Danaé a Venuše a Adónida, mohlo jít stejně dobře jen o další protějškový pár.

³⁸ ROSAND (pozn. 18) 533.

³⁹ Cecil GOULD: The Perseus and Andromeda and Titian's Poesie in: The Burlington Magazine, vol. 105, 1963, 117.

⁴⁰ KENNEDY (pozn. 9) 73.

⁴¹ FEHL (pozn. 26) 46.

⁴² ROSAND (pozn. 18) 534.

⁴³ PANOFSKÝ (pozn. 3) 145.

Před provedením slíbené dvojice ale doručil Tizian Filipovi jiný pár, tzv. *bagni*, koupele. Tato a další díla cyklu už mají podobné rozměry jako Venuše a Adónis, lze se tedy snad domnívat, že se Tizian, možná ve spolupráci s Filipem, rozhodl pro výzdobu jedné místnosti. *Bagni* Diana a Kallistó a Diana a Aktaión jsou protiobrazy odpovídající si jak rozměry, tak i kompozicí a obsahem. Podle symetricky umístěných diagonál závěsů v každém z obrazů soudíme, že měly být umístěny vedle sebe na jedné stěně.⁴⁴

Třetím a posledním párem tedy měla být díla Perseus a Andromeda a Iáson a Médeia. O Iásonovi a Médeie se však Tizian zmiňuje jen v citovaném dopise. Takový obraz nebyl nikdy namalován a není ani známo, proč ho Tizian nahradil kompozicí Únosu Európe.⁴⁵ Ta měla být původně protějškovým obrazem ke Smrti Aktaióna.⁴⁶ David Rosand upozorňuje na okolnosti objednávky a motiv Únosu Európe považuje za *Fürstenspiegel*, alegorii Filipa II. jako vládce nad celou Evropou.⁴⁷ Je možné, že Tizian zvolil toto téma proto, aby na objednávku či z vlastní iniciativy vložil do mýtu tento přesah do současnosti. Jiní badatelé se domnívají, že změna souvisí s kompozicí protějškového obrazu Perseus a Andromeda⁴⁸; opuštění motivu Médeie dovolilo Tizianovi zobrazit Andromedu v tradičnějším schématu.⁴⁹ Smrt Aktaióna, jak již víme, zůstala nedokončena a nevíme, zda pro ni Tizian plánoval jiný protějškový obraz, nebo zda jej z cyklu Filipových *poesí* prostě vyřadil. Tato varianta je však pravděpodobnější, protože Únos Európe označil v jednom svém dopise jako „pečet“, *sigillo*, celé série.⁵⁰

Soubor, který byl Filipovi postupně doručen, tedy sestává ze tří párů protějškových obrazů. Jsou to tři příběhy se šťastným koncem (Európe, Andromeda a Danaé) a tři příběhy nešťastné lásky (Kallistó, Adónis a Aktaión).⁵¹ Přestože byla díla nakonec umístěna v jedné místnosti, nebyl to Tizianův požadavek ani záměr. Případné úvahy o zamýšlené sestavě těchto obrazů tak zůstávají pouhými domněnkami.⁵²

⁴⁴ PANOFSKY (pozn. 3) 155.

⁴⁵ FEHL (pozn. 26) 123.

⁴⁶ GOULD (pozn. 37) 117.

⁴⁷ ROSAND (pozn. 18) 534.

⁴⁸ O podrobnostech více viz kapitola věnovaná Perseovi a Andromedě.

⁴⁹ FEHL (pozn. 26) 127.

⁵⁰ Podrobněji viz kapitola věnovaná Únosu Európe. Aneta GEORGIEVSKA-SHINE: Titian, Europa and the Seal of the Poesie in: *Artibus et Historiae*, vol. 28, 2007, 182.

⁵¹ Ibidem. 129.

⁵² Viz např. FEHL (pozn. 26) 121n.

II. 4 Ovidius

Přese všechno, co bylo doposud řečeno, zůstává faktem, že výchozím zdrojem Tizianova cyklu pro Filipa II. byly Ovidiovy Proměny.⁵³ Vyprávění, *favola*, podle Ovidia byla v západní Evropě velice oblíbená již od doby kolem roku 1100. Jako antický autor, který ve svém díle pojednává nejvíce mytologických témat, byl nejen čten, ale záhy i překládán, parafrázován, komentován a ilustrován. Tištěná vydání *Metamorfóz* a jejich parafrází vycházela s podtituly *Bible des poètes*, *Malerbibel* nebo *Schildersbijbel*⁵⁴, z čehož vyplývá, že byla zdrojem inspirace pro básníky, malíře i další umělce.

Za Tizianova života bylo v Itálii, a nejen tam, k dispozici více než třicet publikací *Metamorfóz* nebo jejich parafrází, z toho minimálně patnáct bylo vytištěno přímo v Benátkách.⁵⁵ Prvním ilustrovaným vydáním byly *Ovidio metamorphoses vulgare*, vydané v roce 1497. Autor v nich v próze, přesto dosti věrně předloze, převyprávěl Ovidiovy příběhy. Dílo vychází ze středověkých parafrází a zdůrazňuje výchovný a didaktický užitek jednotlivých příběhů. K tomuto účelu je každé vyprávění v závěru opatřeno interpretací – *allegorií*. Dřevořezby, doprovázející toto vydání, hrají průkopnickou roli v dějinách renesančního malířství, pomohly totiž ustanovit základní repertoár figur a kompozic pro benátské mytologické malby.⁵⁶

Veršované převyprávění Proměn uveřejnil v roce 1522 Nicolò di Augustini, italského překladu se však Ovidius dočkal až roku 1553 z pera Tizianova přítele Lodovica Dolce pod názvem *Trasformazioni*.⁵⁷ Nešlo však o doslovný překlad, ale o ilustrované parafráze antického textu.⁵⁸ Počátkem 60. let vydal propracovanější verzi téhož pod názvem *Le Metamorfosi di Ovidio* Giovanni Andrea dell'Anguillara. Nelze opomenout ani francouzskou ilustrovanou verzi *La Métamorphose d'Ovide figurée* s rytinami Bernarda Salomona. Exaktní latinsko-italský oboustranný překlad pak vyhotovil v roce 1569 Fabio Marretti. Tato verze se však nesetkala ani zdaleka s takovým úspěchem, jako předchozí varianty, chyběla jí propojenost se současným světem. Kritikové jí vytýkali, že zavádí čtenáře do minulého, římského světa, zatímco s Dolcem se čtenáři cítí v Římě „jako doma“.⁵⁹

⁵³ Publius Ovidius Naso, římský básník, 43 př.n.l. – asi 18 n.l., autor Proměn / Metamorfóz.

⁵⁴ PANOFSKY (pozn. 3) 140.

⁵⁵ Ibidem. 141.

⁵⁶ FEHL (pozn. 26) 91n.

⁵⁷ Celým názvem *Le Trasformazioni di M. Lodovico Dolce all'invittissimo e gloriosiss. Imperatore Carlo V.* Ibidem. 92.

⁵⁸ PANOFSKY (pozn. 3) 141.

⁵⁹ FEHL (pozn. 26) 92.

Pro Tizianovu tvorbu je však stěžejní zřejmě právě dílo Lodovica Dolce. Jak jsme již zmínili, Tizian a Dolce byli blízkými přáteli a byl to snad právě Dolce, kdo připoutal malířovu pozornost k Ovidiovi. V původním vydání se Dolce vůbec nezabýval interpretacemi, *allegoriemi* příběhů. Až ve vydání z roku 1561, snad na nátlak vydavatele, poučky k některým příběhům připojil, nejčastěji však uvádí, že smyslem a účelem historek je pouze pobavit a vzbudit zálibení.⁶⁰ Tento názor plně korespondoval s idejemi počínajícího renesančního manýrismu. Provázanost se současností, pro kterou byl Dolce tolik obdivován, se projevila také v jeho již zmíněných narážkách na Tiziana a výtvarné umění vůbec. Při popisu krásy býka – Dia, unášející Európe, například píše:

„Ne depinse gia mai Zeusi, od Apello

Rafael, ne Titian si raro oggetto;

Ne degna d'agguagliare a questa parmi

Opra d'antichi, o di moderni marmi.“

Ani Zeuxis, Apelles, ani Rafael či Tizian

nenamalovali nikdy věc tak neobvyklou;

ani práce z mramoru předků, ani současníků

nejsou hodny se s ní porovnávat.⁶¹

Žádný z malířů se nikdy nezabýval Ovidiem tak hluboce, jako Tizian. Nepochybně k němu měl i vnitřní náklonnost; interpretoval ho zároveň literárně i volně a, jak ještě ukážeme, neváhal jej ani doplnit jiným zdroji.⁶² Lodovico Dolce měl na této náklonnosti nepochybně svůj podíl. Podle některých badatelů Dolce dokonce překládal Ovidia s ohledem na to, že překlad poslouží jako námět Tizianovi.⁶³ S větší určitostí můžeme snad říci, že se Dolce podílel na výběru témat pro Filipovy *poesie*.⁶⁴ Zdá se však, že vedle Dolceho spisu se Tizian inspiroval i některými dalšími parafrázemi, zejména Giovannim Andreou dell' Aguilara.⁶⁵

II. 5 Tizian a antika

Jestliže Tizian zpracovával antická mytologická témata, je na místě otázka, jaké výtvarné zdroje mohl pro svou tvorbu použít. V Itálii byla dostupná řada antických památek, nebyly však pochopitelně známy všechny archeologické nálezy, které známe dnes. Mimo

⁶⁰ Ibidem. 93.

⁶¹ Ibidem. 93 a pozn. 12, 363. Překlad z angličtiny a italštiny autorka.

⁶² PANOFSKY (pozn. 3) 140n.

⁶³ FEHL (pozn. 26) 110.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Carlo GINZBURG: *Clues, Myths and the Historical Method*, Baltimore 1989, 83nn.

přímou antickou tradici navazovali renesanční umělci i na předchozí, středověký výtvarný výraz. Jak však již bylo řečeno, středověk si antiku v mnohém upravil.

Antická tradice přežívala ve středověku jak na poli literárním, tak i filosofickém, vědeckém a uměleckém. Mytologický obsah však ve středověkém pojetí doznal značných proměn. Panofsky a Saxl rozlišují, co se týče antické mytologie, dvě středověké tradice: tradici reprezentační a tradici literární. Reprezentační tradice nabízela iluminátorům či kreslířům již zažitá témata daných výjevů, který se uchovávala a opakovala. Literární nebo textová forma poskytovala výtvarníkům pouze literární předlohu, ti pak pro její ztvárnění museli vyvinout zcela nové formy.⁶⁶

Oblastí, kde si antická mytologie alespoň zpočátku udržela svou klasickou formu, byla astronomie a astrologie. Souhvězdí spojovali s mytologickými postavami již staří Řekové. Ve 4. století př.n.l. sestavil řecký astronom Eudoxas z Knidu katalog všech souhvězdí, který pak posloužil helénistickému básníku Arátovi⁶⁷ jako podklad k sepsání rozsáhlé básně. Oblibu a rozšířenost tohoto spisu dokazuje tzv. Globus Farnese [1], římská kopie řeckého originálu, jejíž zobrazení přesně odpovídá Arátově básni.⁶⁸

Za uchování mnoha latinských spisů (resp. jejich výtvarných doprovodů), včetně zmíněných astronomických a astrologických, vděčíme karolinským iluminátorům, kteří spisy v období tzv. karolinské renesance pilně opisovali. Ve vrcholném středověku však úsilí o nápodobu antiky skončilo, imitaci nahradila dekompozice. Mytologická témata byla postupně naplněna novým obsahem, který pomalu proměňoval i jejich formu. Například Héraklés bojující se lvem či hydrou je ve vrcholném středověku těžko k rozeznání od archanděla Michaela, bojujícího s drakem [2]. Ve 13. století pak, pod vlivem arabského umění, nabývá zmíněný Héraklés antice zcela vzdálenému charakteru, který bychom dnes čekali snad u postavy z pohádek Tisíce a jedné noci [3].⁶⁹

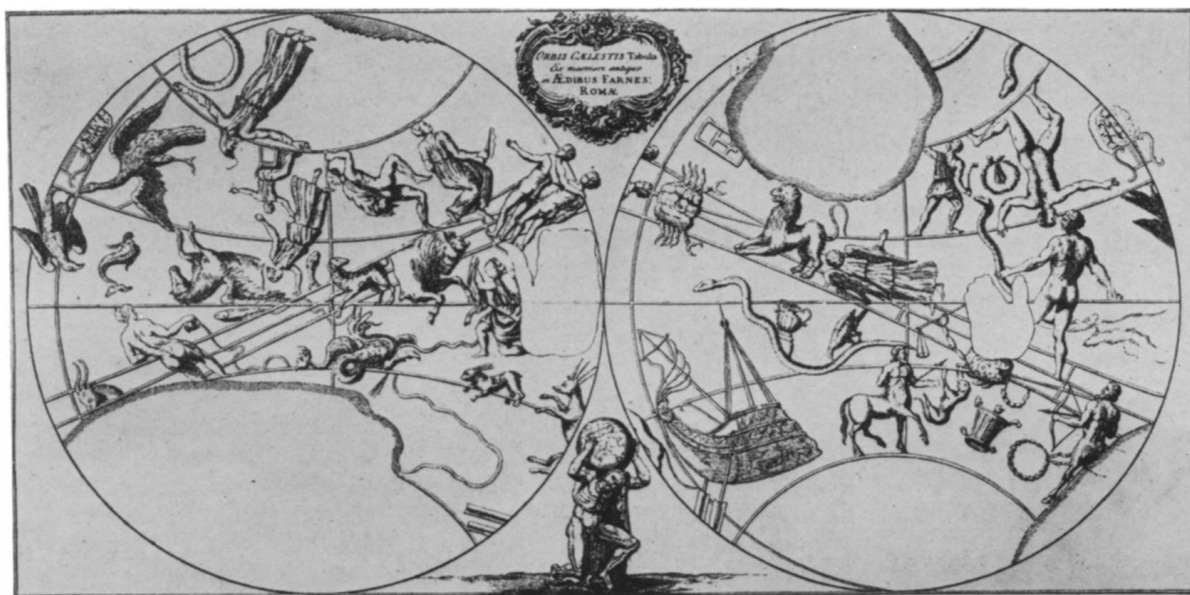
Už v období pozdní římské říše nastalo postupné odvracení od klasických antických božstev a jejich příběhy byly podávány častěji jako alegorie a morality. Z těchto příběhů vycházeli i středověcí mytografové přelomu 11. a 12. století, kteří si přáli doprovodit svoje spisy také ilustracemi. Protože ale ilustrátoři čerpali inspiraci výlučně z textu, který měli ilustracemi doprovodit a předchozí tradice jim byla více než vzdálená, působí jejich výjevy někdy až dojmem karikatury. Z takových a obdobných pramenů ovšem vycházeli později renesanční umělci, například Boccaccio, který však svoji *Genealogii deorum* doplňoval

⁶⁶ Erwin PANOFSKY, Fritz SAXL: Classical Mythology in Medieval Art in: Metropolitan Museum Studies, vol. 4, 1933, 229.

⁶⁷ Arátos ze Sol v Kilíkii, řecký básník, 3. století př.n.l.

⁶⁸ PANOFSKY, SAXL (pozn. 66) 232.

⁶⁹ Ibidem.



Obr. 1 Tzv. Globus Farnese, rytina z 18. století.



Obr. 2 Souhvězdí Hérakla v rukopisu BODL. MS. 614. 12. století.



Obr. 3 Souhvězdí Hérakla z arabského rukopisu (COD. ARAB. 5035, Paříž)

poznatky z originálních antických autorů. Příkladem interpretace mytologie striktně podle křesťanských způsobů je pak francouzský *Ovide moralisé*.⁷⁰

V polovině 15. století se Cyriak z Ancony, snad první archeolog a epigrafik v našem slova smyslu, vydal do Řecka a přivezl si odtud několik nákresů antických památek. Stál tak u počátků procesu, který započal až v 16. století, a během něhož dochází k reintegraci antiky na základě bezprostřední zkušenosti s antickými památkami. V Itálii se již kolem roku 1515 setkáváme se snahou obnovit ve výtvarném umění klasická antická schémata.⁷¹

Víme tedy, že renesance usilovala o obnovu antiky ve všech směrech a, co se týče výtvarného umění, byly jí k tomu nemalým pomocníkem originální antické památky a nálezy. Zároveň ale víme, že s těmito poznatky zacházela renesance velice volně a dokonce

⁷⁰ Ibidem. 255.

⁷¹ Ibidem. 259.

požadovala po umělcích značnou dávku originality.⁷² Z tohoto důvodu rozeznáváme antické prototypy v dílech renesančních autorů jen stěží.⁷³ Nejinak je tomu i u Tiziana.

Otázka Tizianova osobního vztahu a přístupu k antickým památkám byla otázkou už pro jeho první životopisce. Vasari tak konstatuje, že ho antika nezajímala, Ridolfi tvrdí pravý opak a dokonce jmenuje konkrétní příklady jeho zájmu. Víme však, že si Tizian pořizoval skici klasických děl⁷⁴ a že mu snad sloužily jako podklad pro vlastní práci. S ohledem na Tizianův momentální zájem o antické umění rozděluje Brendel Tizianův život na šest období. V letech 1505 – 1511 se Tizian antickým námětům nevyhýbal a vždy je dobře a logicky zakomponoval do svých obrazů. Jednalo se nejčastěji o motivy odvozené z reliéfů. V období 1512 – 1520 zaujaly jeho pozornost sarkofágy, rytiny, mince a další drobné předměty. Postava Kreúsy z Médeina sarkofágu byla například inspirací pro mainadu s tamburínou na obraze Klanění Venuši. V následujícím období, v letech 1520 – 1528, se staré umění stává pro Tiziana výzvou, jednotlivé prvky nikdy jen nepřejímá, ale přetváří je a přepracovává. Známé helénistické schéma chlapce s hydrií tak například použije jako sošku na fontáně v obraze Diana a Kallistó.⁷⁵ V letech 1530 – 1545 jsou u Tiziana výpůjčky z klasického umění naopak velmi vzácné, vrátí se k nim až ve svém předposledním období, v letech 1545 – 1560, a to ničím menším, než nejprve Danaé pro Farnese a později velkolepým cyklem *poesí* pro Filipa II. Tizianovo studium antických památek bylo doloženo odhalením, že sochy dvou zraněných Galů, dar městu Benátkám v roce 1523, mu posloužily jako předlohy pro nejedno dílo (Sv. Vavřinec v jezuitském kostele, Tantalos aj.). V závěrečném období své tvorby pak Tizian už jen opakuje schémata, která použil dříve a dále je rozpracovává.⁷⁶

Námi zkoumaný cyklus obrazů spadá do předposledního a posledního malířova období, tedy doby, kdy se podle Brendela o antické vzory živě zajímal. Jak je však jasné již z pouhého dosavadního nastínění, pracoval s nimi Tizian velice volně a svobodně. Podle Brendela se inspiroval ne antickými formami, ale především klasickým expresionismem.⁷⁷ Do jaké míry přebíral Tizian klasické vzory a nakolik do jeho díla vstupovaly osobní invence a soudobé okolnosti, to se pokusíme odhalit v následujících kapitolách.

⁷² Srov. kapitola *Poesia a ut pictor poeta*

⁷³ Otto J. BRENDEL: Borrowings from Ancient Art in Titian in: The Art Bulletin, vol. 37, 1955, 113.

⁷⁴ Ibidem. 114; dále viz kapitola Venuše a Adónis.

⁷⁵ Srov. Fig. 16.

⁷⁶ BRENDEL (pozn. 7) 115-123.

⁷⁷ Ibidem. 125.

III. Poesie

III. 1 Danaé

III. 1. 1 Mýtus

O Danaé se krátce zmiňuje již Homér ve svém eposu *Ílias* (14. zpěv, 319-320) a označuje ji jako matku Persea. Zmínky nalezneme v Ovidiových *Metamorfózách* (IV 611; 697, VI 113; XI 117), ale hovoří o ní i v *Umění milovat* (III 415) a v *Amores* (II 19,27; III 4,21). O Diově návštěvě v podobě zlatého deště se dočteme i u Nonna z Pánopole⁷⁸ v jeho díle *Dionýsiaka* (8,259-262). Žádný z autorů však neuvádí příběh celistvě.

Danaé byla dcerou legendárního krále Argu Akrisia a, podle nejrozšířenější verze, Eurydiké⁷⁹ (podle jiných Agaippé)⁸⁰. Delfské orákulum předpovědělo Akrisiovi, že jeho dcera bude mít mužského potomka, který zabije svého děda. Proto Akrisios uvěznil Danaé i s její chůvou v podzemní kobce (nebo ve věži), v bronzové komoře⁸¹ s měděnými dveřmi, střeženými dravými psy⁸².

*Často však všechny ty oči ošálil Kupído sám;
třebaže v ložnici pevnou, jež z kovu a kamene byla,
Danaé dána jak panna, matkou se stala tam přec.⁸³
Ovidius: Amores III 4,20-23.*

Zeus, který se do Diany zamiloval, ji tu totiž navštívil v podobě zlatého deště, jak to popisuje Nonnos.

*„Říkám, že Danaé má více štěstí
než Semélé: klín její skrápěl Deštný Zeus,
celý ve zlatě, ze střechy její komnaty, přebohatý vodotrysk
zamilovaného deště.⁸⁴
Nonnos z Pánopole: Dionýsiaka VIII 259-232.*

Z jejich spojení pak vzešel syn Perseus.

*Kdybych vás o dceru žádal já, Perseus, syn Ioviův a oné,
kterou, ve věži skrytou, kdys Iuppiter oplodnil zlatem...⁸⁵
Ovidius: Metamorfózy IV 697-98.*

⁷⁸ Nonnos z Pánopole v Egyptě, asi 2. polovina 5. století n.l.

⁷⁹ Ian McPHEE: Danae in: LIMC III, Zürich und München 1986, 325.

⁸⁰ Robert GRAVES: Řecké mýty I, Praha 1982, 248.

⁸¹ McPHEE (pozn. 79) 325.

⁸² GRAVES (pozn. 80) 248.

⁸³ Publius Ovidius NASO: Lásky, Listy milostné, Umění milovati, Jak léčiti lásku, Praha 1963, přel. Ivan Bureš a Rudolf Mertlík, 68.

⁸⁴ NONNOS de Panopolis: Les Dionysiaques, Tome II, Paris 1992, 130. Překlad z francouzštiny autorka.

⁸⁵ OVIDIUS: Proměny, Praha 1998, přel. Ivan Bureš, 101.

Když se to dozvěděl král Akrisios, vyslyšel chůvu a odmítl uvěřit božskému původu dítěte. Podezíral svého bratra Proita, že s Danaé obnovil důvěrné styky; Proitos totiž už jednou Danaé svedl.⁸⁶

*Stejně tak Perseovi on upírá od Iova původ,
ačkoli ve zlatém dešti kdys Danaé počala z Iova.⁸⁷
Ovidius: Metamorfózy IV 610-11.*

Akrisios tedy nechal Danaé i se synkem Perseem zavřít do truhly a vhodit do moře. Truhla pak byla nesena proudy na východ na ostrov Seriphos, kde byla nalezena rybáři v čele s bratrem krále ostrova Polydeukta Diktem. Podle tradice se pak Polydeuktes do Danaé zamiloval, ale ta chtěla zůstat věrná Diovi, v čemž ji podporoval i syn Perseus. Polydeuktes ho proto poslal zabít Gorgonu Medúsu a zatím se snažil přesvědčit Danaé, aby se stala jeho ženou. Ta před ním v doprovodu Dikta prchla do svatyně. Později se Danaé i s Perseem vrací do Argu, Perseus nešťastnou náhodou zabije děda Akrisia a stane se pak králem Tírynthu.⁸⁸ Podle jiné řecké tradice zůstala Danaé na Seriphu a dobrovolně si vzala Polydeukta.⁸⁹

V římské úpravě pak neplula truhla s Danaé a Perseem na východ, nýbrž na západ a přistála v Latii; Danaé si pak vzala za manžela Pilumna a společně založili Ardeu (Ardée – Ardea).

*Jak praví se, k tomuto městu
s osadou argejských mužů kdys Danaé základy dala,
přihnána náhlým vichrem.⁹⁰
Vergilius: Aeneis VII 409-11.*

III. 1. 2 Antické památky

V antice byly z příběhu o Danaé zobrazovány zejména dvě scény, a to okamžik, kdy přijímá zlatý déšť nebo je zachycena v truhle nebo u truhly společně s malým Perseem.

Výjevy s truhlou jsou díky této netradiční rekvizitě jasně identifikovatelné. Danaé tu bývá zobrazena sama s Perseem, ale mohou je doprovázet i další osoby. Tak např. v medailonu attické číše z doby kolem roku 490 př.n.l. (Spina, Mus.Naz. T.503 VT) vidíme vlevo Danaé, oděnou v chitónu a v himatiu, s vlasy staženými stuhou a sedící v truhle; na

⁸⁶ GRAVES (pozn. 80) 248, 247.

⁸⁷ OVIDIUS (pozn. 85) 98.

⁸⁸ McPHEE (pozn. 79) 325.

⁸⁹ Ibidem, rovněž GRAVES (pozn. 80) 251.

⁹⁰ Publius Vergilius MARO: Aeneis, Praha 1970, přel. Otmar Vaňorný, 219.

ruce drží malého Persea. Vlevo stojí, mezi dvěma jónskými sloupy, vousatý muž, pravděpodobně Akrisios.⁹¹

Zobrazení Danaé, přijímající zlatý déšť, zachycuje obvykle hrdinku samotnou. Identifikace tohoto námětu na antických památkách je někdy obtížná, protože sám o sobě neobsahuje žádné specifické prvky. Jedním z nejstarších zachycení tohoto tématu je červenofigurový kratér z Cerveteri z let 490 – 480 př.n.l. (Ermitáž, St. 1723, B 637) [4]. Danaé, oblečená v chitónu a v himatiu, sedí na klíně, bohatě opatřeném polštáři a poduškami. Chodila si opírá o nízký taburet a hlavu otáčí směrem k dešti, znázorněnému červenými kapkami; zároveň k dešti zdvihá ruce v gestu přijímání.⁹²

Vícekomparzovou scénu nalezneme na červenofigurovém aryballovitém lékythu z Kyrenaiky z poloviny 4. století př.n.l. (Londýn, BM E 711) [5]. Po stranách sedící Danaé s nahým poprsím, rozprostírající himation, aby do něj zachytila déšť, utíká po levé straně žena, která se otáčí a zvedá ruce v gestu překvapení, na pravé straně pak odchází Eros, který se otáčí zpět k Danaé, aby ji kynutím ruky povzbudil.⁹³

Na boiótském kratéru z Athén z doby kolem 430 př.n.l. (Athény, Mus.Nat. 12393)⁹⁴ nebo na zvoncovitém kratéru uloženém v Louvru z let 410 – 400 př.n.l. (Louvre, CA 925) [6] je Danaé zobrazena pololežící na polštáři vystlaném klíně, odhaluje svrchní část těla a šatem zachytává déšť.⁹⁵

Poloodhalenou postavu ukazuje i rytý chalcedon z Olbie z poloviny 4. století př.n.l. (Ermitáž, Ж 599) [7]⁹⁶ nebo pozdější římská mozaika z Bejrútu z doby kolem roku 300 n.l. (Bejrút, Mus.Nat.) [8].⁹⁷

Poněkud jiné pojetí zvolil autor nástěnné malby v Casa della regina Margherita v Pompejích, pocházející z let 70 – 79 n.l. (Pompeje V 2,1) [9]. V architektonickém prostředí, pravděpodobně v pokoji, tu sedí vedle sebe Danaé a Zeus, oba jsou zachyceni z profilu. Danaé snímá himation, odhaluje hrud' a paže a do šatu zachytává dešťové kapky. Zeus ve fialovém himatiu třímá žezlo.⁹⁸ Obdobně byla pojednána i dnes zničená nástěnná malba z pompejského domu Gavia Rufa (Pompeje VII 2,16) [10].⁹⁹

⁹¹ McPHEE (pozn. 79) 331 (Danae 47).

⁹² Ibidem. 327 (Danae 1).

⁹³ Ibidem. (Danae 7).

⁹⁴ Ibidem. (Danae 8).

⁹⁵ Ibidem. 328 (Danae 9).

⁹⁶ Ibidem. (Danae 11).

⁹⁷ Ibidem. 329 (Danae 19).

⁹⁸ Ibidem. 328 (Danae 15).

⁹⁹ Ibidem. (Danae 16).



Obr. 4 Červenofigurový kratér z Cerveteri z let 490 – 480 př.n.l. (Ermitáž, St. 1723, B 637).



Obr. 5 Červenofigurový aryballovitý lékythos z Kyrenaiky z poloviny 4. století př.n.l. (Londýn, BM E 711).



Obr. 6 Zvoncovitý boiótský kratér z let 410 – 400 př.n.l. (Louvre, CA 925).



Obr. 7 Rytý chalcedon z Olbie z poloviny 4. století př.n.l. (Ermitáž, Ж 599).



Obr. 9 Nástěnná malba v Casa della regina Margherita, 70 – 79 n.l. (Pompeje V 2,1).



Obr. 8 Římská mozaika z Bejrútu z doby kolem roku 300 n.l. (Bejrút, Mus.Nat.).

III. 1. 3 Tizianova Danaé

Po mytologickém cyklu s námětem bakchanálií pro *studiolo* Alfonsa d'Este se Tizian dlouho mytologickým tématům vyhýbal. Vrátil se k nim až po více než dvaceti letech, a to právě obrazem Danaé.¹⁰⁰ Jak už bylo uvedeno výše, Danaé pro Filipa II. nebyla první verzí tohoto výjevu, kterou umělec vytvořil; první verze byla namalována pro budoucího kardinála Ottavia Farnese. Jedná se o verzi dnes uchovávanou v Neapoli (**Fig.2**). Je možné, že Filip u Ottavia, svého nevlastního švagra,¹⁰¹ obraz viděl a natolik se mu zalíbil, že si na Tizianovi vyžádal repliku.¹⁰² Podle některých šlo dokonce o Tizianův bezplatný dar Filipovi, který měl krále upozornit na malířovy kvality.¹⁰³

Pro Filipovo plátno, dnes uložené v madridském Pradu, zvolil Tizian větší důraz na erotický prvek a také na zlověstnou předzvěst ve výjevu (**Fig.1**). Ta je podtržena temným mrakem, ze kterého crčí déšť. Zeus – Jupiter je tu tak představen nikoli jako Deštivý (*Jupiter Pluvius*), ale jako *Jupiter Tonans* – Hromovládce. Chůva a psík naopak zdůrazňují intimnost a domáckost prostředí.¹⁰⁴

Philipp Fehl se domnívá, že úprava kompozice Danaé pro Filipa II. je spojena s již hotovým dílem Venuše a Adónis, který měl být protějškovým plátnem k Danaé (**Fig.7**). Podle Fehla vnesl Tizian do obrazu Danaé několik nových prvků, které měly korespondovat s prvky Venuše a Adónida, např. stařena má být kontrastem k mladému Adónidovi, spící psík Danaé je protiváhou čilých a lovuchtivých psů Adónidových.¹⁰⁵ S ohledem na Tizianův dopis, kterým doprovázel zásilku s Venuší a Adónidem, však s Fehlem nemůžeme souhlasit; nezdá se pravděpodobné, že by již při tvorbě či zaslání Danaé Filipovi II. uvažoval Tizian o protějškovém obraze či dokonce o celém cyklu *poesíí*, natož aby byly další obrazy už hotovy.¹⁰⁶

¹⁰⁰ PANOFKY (pozn. 3) 144.

¹⁰¹ Ottavio Farnese měl za manželku Filipovu nevlastní sestru Margaretu Parmskou. GOULD (pozn. 39) 113.

¹⁰² Motiv Danaé – ženského aktu – byl v této době velice oblíbený. Svědčí o tom celá řada dalších Tizianových variant či dílenských prací na toto téma. Pozice Danaé zůstává obvykle zachována, mění se jen rekvizity či doprovodné postavy (růže, Amorek). Další verze jsou dnes umístěny např. ve vídeňském Kunsthistorisches Museum, v petrohradské Ermitáži nebo v newyorské soukromé sbírce. Robert WALD: *Tizians Wiener Danae* in Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): *Der Späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Wien 2008, 122 – 131.

¹⁰³ Thomas PUTTFARKEN: *Titian & Tragic Painting*, New Haven and London 2005, 146.

¹⁰⁴ PANOFKY (pozn. 3) 149n.

¹⁰⁵ FEHL (pozn. 24) 110.

¹⁰⁶ Srov. Tizianův dopis str. 11, také W.R. REARICK: *Titian's Later Mythologies* in: *Artibus et Historiae*, vol. 17, 1996, 24.

III. 1. 4 Danaé od antiky k Tizianovi

Panofsky uvádí, že v Tizianových časech nebylo k mýtu známo žádné klasické antické zobrazení a Danaé se nevyskytovala ani v cyklech miniatur, dřevorytů nebo rytin podle klasických vzorů.¹⁰⁷

Středověk pojal zobrazení příběhu o Danaé po svém. Byla prezentována jako soudobá princezna v doprovodu dvorních dam, ke které přichází Jupiter v převleku za kupce se šperky, takový výjev nalezneme např. ve francouzském *Recueil des histoires de Troie*. Křesťanská morálka transformovala Danaé v personifikaci cudnosti a skromnosti, *Pudicitia*.¹⁰⁸ Její ctnost je pak chráněna z mýtu známou věží (např. ilustrace ve *Fulgentius metaforalis*). Nezřídka byla Danaé interpretována dokonce jako předobraz Panny Marie a zlatý déšť byl připodobňován k Duchu Svatému.¹⁰⁹ Zajímavá je v tomto ohledu iluminace z belgického rukopisu *Metamorphoseon libri xv*, datovaný před rok 1480 [11]. Mimo těchto několika málo knižních ilustrací však neznáme žádné zobrazení tohoto mýtu z období mezi antikou a 16. stoletím.¹¹⁰

V renesanci se Danaé spolu s dalšími mytologickými postavami dočkala svého „znovuzrození“ a to nejen ve smyslu oprášení antického mýtu, ale i ve smyslu výtvarném – byla jí navracena klasická podoba. Snad nejčasnější „antikizující“ malbou byla freska Baldassarra Peruzziho ve Ville Farnesině z let 1508-9 (**Fig.3**), záhy následovaná Correggiovým plátnem (1530, dnes Galerie Borghese) (**Fig.4**).¹¹¹ Naproti tomu Danaé Jana Gossaerta z roku 1527 typově zcela zachovává středověký typ *Pudititia*.¹¹² Mezi lety 1500 a 1600 se pak setkáme se dvěma typy zobrazení „antické“ Danaé. Může to být hrdinka, podobná benátskému typu odpočívající Venuše, tak ji zachytil např. Annibale Carracci nebo Rembrandt [12]. Druhou možností je připodobnění Michelangelově Ledě s labutí [13], jak ji vidíme např. na Primaticciových freskách pro Františka I. ve Fontainebleau [14] nebo právě na Tizianově neapolské Danaé. Tizian se mohl seznámit s Vasariho kopií této kompozice, kterou si Vasari přivezl v roce 1541 do Benátek.¹¹³

Michelangelova Leda i Tizianova Danaé ale mají podle všeho společný klasický zdroj: římský reliéf, rozšířený na kresbách (**Fig.5**).¹¹⁴ Nápadnou podobnost spatříme zejména

¹⁰⁷ PANOFSKY (pozn. 3) 144n.

¹⁰⁸ Madlyn MILLNER KAHR: Danaë: Virtuous, Voluptuous, Venal Woman in The Art Bulletin, vol. 60, 1978, 44.

¹⁰⁹ PANOFSKY (pozn. 3) 145.

¹¹⁰ MILLNER KAHR (pozn. 108) 45.

¹¹¹ PANOFSKY (pozn. 3) 145.

¹¹² MILLNER KAHR (pozn. 108) 46.

¹¹³ PANOFSKY (pozn. 3) 146, také MILLNER KAHR (pozn. 108) 46.

¹¹⁴ PANOFSKY (pozn. 3) 146.



Obr. 10 Nástěnná malba z pompejského domu Gavia Rufa (Pompeje VII 2,16).



Obr. 11 Iluminace z belgického rukopisu *Metamorphoseon libri* xv, před 1480.



Obr. 15 Dřevorez ve spise *Symbola Divina et Humana* Jacoba Typotia, Praha 1601.



Obr. 12 Rembrandt: *Danaé*. Petrohrad, Ermitáž.



Obr. 14 Podle Primaticcia: *Danaé*. Tapisérie. Vídeň, Kunsthistorisches Museum.



Obr. 17 Kuplířka vítá cizince, Francie, 16. století. Paris, Bibliothèque Nationale.



Obr. 16 Prorok Ozeáš a kurtizána, z Bible Jeana de Papeleu, 1317. Paris, Bibliothèque Nationale.



Obr. 13 Rosso Fiorentino podle Michelangela: *Léda*. Londýn, National Gallery.

v pravé ruce Danaé a snad i přítomnost Erótka je inspirována tímto reliéfem. Robert Wald navrhuje jako zdroj inspirace také kamej s Lédou a labutí ze 3. století n.l. (**Fig.6**), která se od roku 1537 nacházela ve sbírkách Lorenza Medicejského.¹¹⁵ Zde se s ní mohl seznámit Michelangelo a druhotně pak také Tizian.

Nový obraz pro Filipa II., namalovaný v roce 1554 (**Fig.1**), doznal od první verze několika změn, jak již bylo řečeno. Předně je to přítomnost chůvy, která nahradila Erótka, nově se objevuje také psík. Také déšť zlatých mincí je na Filipově obraze zdůrazněn více, než na neapolské malbě. S vysvětlením těchto nových prvků přišla Cathy Santore ve svém článku Danaë: The Renaissance Courtesan's Alter Ego. Za klíčový považuje motiv zlatých mincí, který tvoří Diův déšť a interpretuje Danaé jako renesanční kurtizánu.¹¹⁶

Nutno podotknout, že už v antice se objevovaly výklady v tom smyslu, že si Zeus Danaé koupil za jistý finanční obnos. Fulgentius¹¹⁷ (I,19) a Lactantius¹¹⁸ (I,11) dokonce přímo zaměňují déšť za mince a podobný dojem můžeme získat i při četbě Ovidia (*Metamorfózy* IV 698)¹¹⁹. Horatius¹²⁰ ve svých Ódách (III 6,1-2) dokonce používá příběh Danaé jako příklad moci peněz.¹²¹ Toto pojetí zřejmě přetrvávalo i ve středověku, protože Danaé byla v tomto období více než za necudnost odsuzována za své lakomství. Stejně ji hodnotí i Boccaccio¹²² ve své *Genealogii deorum gentilium* (II, 33). Právě Boccacciovo dílo bylo v renesanci hodně známo a čteno.¹²³

V tomto světle se Danaé v renesanci stala brzy předobrazem kurtizány, a to nejen v dílech výtvarných [15], ale i literárních (např. v Du Bellayově¹²⁴ *La Vielle Courtisane*). Ve stejném smyslu lze vykládat i Danaina psíka, ležícího vedle ní: psík byl průvodcem kurtizány již od středověku [16].¹²⁵

Santore upozorňuje také na postavu chůvy, která na Tizianově obraze rovněž chytá peníze do zástěry. Chůva jako taková se v mýtu objevuje již v antice, do literatury ji uvedl Apollónios Rhodský¹²⁶ a viděli jsme ji také na antických vázách. Tizianova chůva je však

¹¹⁵ WALD (pozn. 102) 124.

¹¹⁶ Cathy SANTORE: Danaë: The Renaissance Courtesan's Alter Ego in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54Bd, 1991, 412.

¹¹⁷ Fabius Planciades Fulgentius, pozdně antický spisovatel, 5. – 6. století.

¹¹⁸ Lucius Caecilius Firmianus Lactantius, latinský církevní spisovatel, zemřel r. 326.

¹¹⁹ Viz výše.

¹²⁰ Quintus Horatius Flaccus, římský básník, 65 – 8 př.n.l.

¹²¹ Lord LYTTON: *The Odes and Epodes of Horace*, Leipzig 1869, 52. Óda XVI, kde se mluví o Danaé, nese v anglickém překladu název *Gold the Corruptor*.

¹²² Giovanni Boccaccio, italský spisovatel a básník, 1313 – 1375.

¹²³ SANTORE (pozn. 116) 413.

¹²⁴ Joachim Du Bellay, francouzský básník, 1522 – 1560.

¹²⁵ Ibidem. 417-21.

¹²⁶ Apollónios Rhodský, helénistický básník, narozen kolem r. 295/290 př.n.l.

podle Santore odvozena od Staré kuplířky, tradiční postavy renesančních komedií.¹²⁷ Typologicky ji Tizian odvodil od Primaticciovy stařeny z téhož výjevu.¹²⁸ Obvyklým znakem této postavy byla zástěra a několik velkých klíčů, které ji visely u pasu; tak vidíme Starou kuplířku na francouzském dřevořezu z 16. století [17]. Stejně rekvizity má i Tizianova chůva, která si nastavením zástěry vybírá svou kuplířskou provizi.¹²⁹ Podle Millner Kahr pak obě ženské postavy ztělesňují dvě nectnosti, kterým člověk nejsnáze podléhá, *Avaritia* a *Luxuria*, lakomství a rozkošnictví.¹³⁰

Obrazem Danaé započal Tizian svůj cyklus *poesií*, nezdá se však pravděpodobné, že by již při práci na Danaé o tomto cyklu uvažoval. Koncepti cyklu, nebo spíše dvojic protějškových obrazů rozvinul malíř až později. V kompozici Danaé, přijímající zlatý déšť, vycházel Tizian z dobově běžného zobrazení, které použil už Michelangelo; jeho antická inspirace je proto až druhotná. Zároveň zakomponoval do výjevu dobově běžné pojetí Danaé jako kurtizány, a to jednak transformací zlatého deště na zlaté mince, jednak postavou chůvy – kuplířky. V jednotlivostech i celku tak Tizian vychází z předloh svých předchůdců či současníků a dobového vnímání mýtu.

¹²⁷ Tato postava vystupovala např. v Ariostově hře *I Suppositi*. SANTORE (pozn. 116) 418.

¹²⁸ MILLNER KAHR (pozn. 108) 49.

¹²⁹ SANTORE (pozn. 116) 417n.

¹³⁰ MILLNER KAHR (pozn. 108) 50.

III. 2 Venuše a Adónis

III. 2. 1 Mýtus

Adónis je původně předovýchodní božstvo, obecně považovaný za boha fénického. Nejstarší literární tradice o něm hovoří v řeckém orientalizujícím období, dočteme se o něm u Hésioda¹³¹ a Sapphó¹³². Nejúplnější verzi Adónidova příběhu najdeme u Apollodóra¹³³ v *Bibliotheca* (III 14,3 – 4) a u Ovidia (*Metamorfózy* X 300 – 559; 708 – 739), který klade důraz na proměnu Adónida a jeho matky Myrrhy.

Adónis byl synem kyperského krále Agenóra (podle jiných Kinyra, Foinika z Byblu nebo asyrského Theia)¹³⁴ a jeho dcery Myrrhy (či Smyrny).¹³⁵ Když král zjistil, že je otcem i dědečkem ještě nenarozeného dítěte, vyhnal Myrrhu z paláce a bohové ji pak proměnili v myrtový strom. Adónida, dítěte nevšední krásy, se ujala sama Afrodíté, zavřela ho do truhlice a svěřila Persefoné.¹³⁶ Ta však ze zvědavosti truhlici otevřela, roztomilého chlapce si oblíbila a nechtěla ho Afrodíté vrátit. Spor rozsoudil až Zeus (podle jiných múza Kalliope)¹³⁷, který rozhodl, že Adónis bude trávit jednu třetinu roku s Persefoné, jednu třetinu s Afrodíté a o třetí může rozhodnout podle své libosti. Adónis se však zamiluje do Afrodíté a tráví třetí část roku také s ní.¹³⁸

*Rychle utíká čas, tak potají, aniž co tušíš,
nic není rychlejší nad něj. Ten na svět zrozený hošík
ze svého děda a sestry, jež nedávno ukryt byl v stromě,
nedávno přišel na svět a nejhezčím dítětem stal se –
v mladíka dospěl, pak v muže. Jsa čím dál hezčí a hezčí,
Venuši zalíbil se a mstil své rodičky lásku.¹³⁹*
Ovidius: *Metamorfózy* X 530-35.

Adónidovi však byla předurčena smrt. Persefoné si stěžovala, že si Adónis vybral pro třetí část roku Afrodíté a popudila proti nim Afrodítina manžela Area.¹⁴⁰ Afrodíté ale tušila, že nebezpečí číhá na Adónida v lesních mezi divokými zvířaty, zrazovala jej proto od lovu.¹⁴¹

¹³¹ Hésiodos, řecký básník, 8./7. století př.n.l.

¹³² Sapphó, řecká básnířka, 7./6. století př.n.l.

¹³³ Apollodóros z Athén, řecký gramatik a kronikář, zemřel 120 – 110 př.n.l. Mytologická příručka *Bibliothéké* je mu snad připisována mylně, pochází asi z 1. století n.l.

¹³⁴ GRAVES (pozn. 80) 69.

¹³⁵ Ibidem. Také Brigitte SERVAIS-SOYEZ: *Adonis in LIMC I*, Zürich und München 1981, 222.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ GRAVES (pozn. 80) 69.

¹³⁸ SERVAIS-SOYEZ (pozn. 135) 222.

¹³⁹ OVIDIUS (pozn. 85) 235.

¹⁴⁰ GRAVES (pozn. 80) 69n.

¹⁴¹ SERVAIS-SOYEZ (pozn. 135) 222.

*Zanech své nerozvážnosti, sic mně z toho neštěstí vzejde;
 nikdy mi nedráždí šelmy – zbraň mocnou jim příroda dala – ,
 aby mi nepřišla draze tvá ctižádost! Půvaby mládí,
 krása a vše, co Venuši vznítilo, neplatí na lvy,
 ani na kance divé, ni na oči, na ducha šelem.
 Pomni hromové síly, jež v kančích je ukryta zubech,
 pomni vzteklosti lité, jež ve lvech se žlutavých tají,
 které mám v záští!¹⁴²*

Ovidius: Metamorfózy X 556-63.

Adónis ale nedbal dobře míněných rad své milenky a když se jednou rozloučili, vydal se na lov. Na hoře Libanu se proti němu vyřítíl Arés v podobě divokého kance a svými kly ho roztrhal. Z Adónidovy krve pak vypučely pomněnky,¹⁴³ podle Ovidia větrušky – sasanky.¹⁴⁴

*Takto jej napomenula a dvojspřežím labutí bílých
 odlétla vzduchem. Však na odpor výstrahám mužnost se staví.
 Po jistých stopách šli psi a vyštvali z brlohu kance,
 který jimi jsa hnán, když chystal se vyběhnout z lesa,
 oštěpem Adónidovým byl poraněn, hozeným šikmo.
 Kanec rypákem křivým hned z rány si vyrazil kopí,
 zbrocené krví, a na mladíka se zuřivě žene,
 stihne jej prchajícího a zatne mu do slabin zuby,
 rve ho a drásá, až na žlutý písek jej mroucího složí.¹⁴⁵*

Ovidius: Metamorfózy X 719-27.

III. 2. 2 Antické památky

Na Adónidovu památku a v upomínku na jeho smrt se v Athénách slavily tzv. Adóniské slavnosti, o kterých se zmiňuje Aristofanés¹⁴⁶ ve své hře *Lysistrata* (389-96)¹⁴⁷. Šlo o oslavy orgastického kultu, kterého se účastnily především ženy.¹⁴⁸ V rámci těchto slavností se budovaly i „Adónidovy zahrady“.¹⁴⁹ Právě námět budování Adónidových zahrad je nejstarším motivem tohoto mýtu, který je zachycen v řeckém výtvarném umění, a to na

¹⁴² OVIDIUS (pozn. 85) 235n.

¹⁴³ GRAVES (pozn. 80) 70.

¹⁴⁴ OVIDIUS (pozn. 85) 241, SERVAIS-SOYEZ (pozn. 135) 222.

¹⁴⁵ OVIDIUS (pozn. 85) 240.

¹⁴⁶ Aristofanés, řecký dramatik, 445 – 380 (?) př.n.l.

¹⁴⁷ To „smolař“ *Demostratos* vyzýval [na sněmu – pozn. autorky]

plout na Sicílii – a žena řve

tančíc: „Ó žel, je mrtev Adonis!“

A Demostratos vojsko spojenců

zas radil sbírat, ale na střeše

řve zpitá žena: „Ach, ach, Adonis!“

Až konečně ji mocí překřičel

ten vztekoun, mrzký, bohům protivný. ARISTOFANES: *Lysistrata*, Praha 1963, překl. Ferd. Steibnitz.

¹⁴⁸ SERVAIS-SOYEZ (pozn. 135) 222.

¹⁴⁹ GRAVES (pozn. 80) 324.

vázách z přelomu 5. a 4. století př.n.l. Až do císařské doby pak spadá synkreze postavy Adónida s vegetativním cyklem a vzniká tak kult Adónidovy každoroční obnovy.¹⁵⁰

Nejčastějším výjevem Adónidova mýtu, který byl v antice zobrazován, je pár Adónida a Venuše, Venušin miláček jí tu hraje na lyru nebo jen sedí vedle sebe. Příkladem je aryballovitý lékythos z Athén z konce 5. století př.n.l., připisovaný malíři Aisónovi (Louvre, MNB 2109) [18]. Adónis s vavřínovou korunou na hlavě a s lyrou v ruce sedí před Afrodíté, která stojí po jeho pravé ruce. Na druhé straně vidíme okřídleného Eróta s mísou jablek.¹⁵¹ Obdobný výjev se nachází na pyxidě, datované k roku 380 př.n.l. (Würzburg, Martin von Wagner-Museum H5333). Adónis tu otáčí hlavu doleva k Peithó, bohyni lichotek a svádění, vyslané Afrodíté, napravo vidíme Eróta se dvěma oštěpy a gepardy – personifikacemi Adónidovy vášně.¹⁵²

Etruskové věnují pozornost také jinému momentu příběhu, a to Diově soudu mezi Afrodíté a Persefoné. Je zobrazen např. bronzovém zrcadle z Orbetella z konce 5. století př.n.l. (Louvre, 1728) [19].¹⁵³ Na jiných zrcadlech pak můžeme opět vidět scénu s lyrou, obdobnou těm na řeckých vázách, např. na zrcadle z Bolseny ze 4. století př.n.l. (Firence, Mus.Arch.) [20].¹⁵⁴

Adónida a Afrodíté ve vroucím objetí zpodobnil umělec na aplice bronzového zrcadla, nalezené v Korinthě a datované na přelom 4. a 3. století př.n.l. (Louvre, 1715) [21]. Adónis sedí Afrodíté na kolenou a ta ho objímá, v pozadí po pravé straně je malý Eros.¹⁵⁵ Také držadlo londýnského zrcadla z Lokri z počátku 3. století př.n.l. (Londýn, British Museum 303) [22] je tvořeno ženskou postavou v závoji, snad Afrodíté, vztahující ruce k mladému muži ve vysokých loveckých botách – Adónidovi.¹⁵⁶ Podobnou kompozici tvořily i výjevy na řezaných kamenech, římských mozaikách i nástěnných malbách.¹⁵⁷

U Etrusků a později u Římanů byla v oblibě také scéna Adónida, odcházejícího na lov. Na bronzovém zrcadle z Perusie z doby kolem roku 320 př.n.l. (Berlín, Charlottenburg Fr. 146) Adónis ještě sedí po pravici Afrodíté, zleva už ale přistupují osoby, věštící jeho brzký konec: Athrpa (Atropa), bohyně osudu s kladívkem a hřebíkem, Méleagros a Atalanta, v pozadí visí kančí hlava.¹⁵⁸ Na mozaice z Antiochie z poloviny 2. století n.l. (Dům

¹⁵⁰ SERVAIS-SOYEZ (pozn. 135) 222.

¹⁵¹ Ibidem. 224 (Adonis 8).

¹⁵² Ibidem. (Adonis 11).

¹⁵³ Ibidem. (Adonis 6).

¹⁵⁴ Ibidem. 225 (Adonis 19).

¹⁵⁵ Ibidem. 224 (Adonis 12).

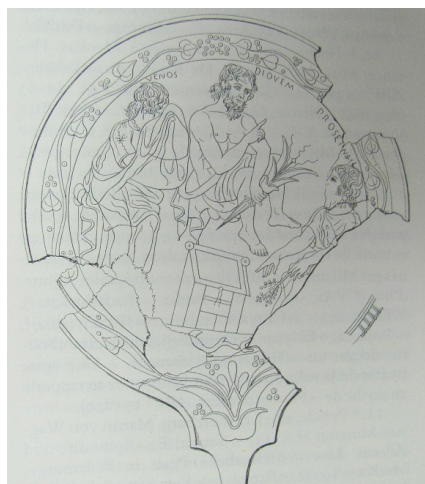
¹⁵⁶ Ibidem. (Adonis 14).

¹⁵⁷ Ibidem. (Adonis 15, 22, 23).

¹⁵⁸ Ibidem. 226 (Adonis 29).



Obr. 18 Aryballovitý lékythos z Athén z konce 5. století př.n.l., připisovaný malíři Aisónovi (Louvre, MNB 2109).



Obr. 19 Bronzové zrcadlo z Orbetella z konce 5. století př.n.l. (Louvre, 1728).



Obr. 20 Bronzové zrcadlo z Bolseny ze 4. století př.n.l. (Firenze, Mus. Arch.).



Obr. 21 Aplika bronzového zrcadla z Korinthu, přelom 4. a 3. století př.n.l. (Louvre, 1715).



Obr. 22 Držadlo bronzového zrcadla z Lokri z počátku 3. století př.n.l. (Londýn, British Museum 303).



Obr. 24 Římský sarkofág ze 2. století n.l. (Louvre, 1666).

s červenou dlažbou) [23] již Adónis odchází se dvěma oštěpy v ruce, na malbě z Pompejí (Pompeje IX, 68/69 n.l.) dokonce odjíždí na koni.¹⁵⁹

Mezi zmíněnými výtvarnými pojednáními mytologických scén vyniká jistou nezvyklostí funerální terakota z Toscanelly z konce 3. století př.n.l. (Vatikán, 14-147). Adónis, s ránou na levém stehně, ve vysokých loveckých botách, je položen na pohřebním lůžku.¹⁶⁰ Spojení mýtu o Adónidovi s výzdobou funerálních památek však ojedinělé není, vychází nepochybně ze souvislosti mezi Adónidovou smrtí a jeho opětovným návratem (vegetativní cyklus), jak jsme o tom mluvili výše. Příběh Venuše a Adónida se tak stal v římské době častým námětem výzdoby sarkofágů. Většinou jde o vyprávěcí (narativní) reliéfy, které zachycují hned několik scén zmíněného příběhu.

Na římském sarkofágu ze 2. století n.l. (Louvre, 1666) [24] a jeho variantách tak vidíme po řadě zprava doleva Adónida, loučícího se s Venuší, zraněného Adónida před jeskyní, kde psi útočí na kance a dále Afrodíté, trůnící pod baldachýnem.¹⁶¹ Sarkofág v Mantově z konce 2. století n.l. [25] představuje obdobné scény: Adónis se loučí s Venuší, v pozadí má připraveného koně¹⁶², Adónis je zraněn divokým kancem.¹⁶³

III. 2. 3 Tizianova Venuše a Adónis

Obraz Venuše a Adónis je prvním skutečně originálním mytologickým dílem, komponovaným pro Filipa II. – připomeňme, že Danaé byla jen variantou již dříve zhotoveného obrazu. Jak vyplývá z Tizianova dopisu¹⁶⁴, kterým obraz doprovodil, považoval jej za protějšek Danaé: Danaé zobrazuje ženský akt zepředu, zatímco Venuše a Adónis zezadu.

Tizian dokončil a odeslal svoji *poesii* v roce 1554 a plátno následovalo Filipa II. do Anglie, kde právě slavil zasnuby s Marií Tudorovnou. Když však obraz ke králi po strastiplné cestě konečně dorazil, byl král zaskočen jeho stavem: v dopise Tizianovi popisuje, že cesta (a pravděpodobně přeložení plátna) způsobila na obraze dlouhou prasklinu, která odděluje Venušinu hlavu od těla. Tato Filipova stížnost později posloužila jako identifikační prvek a určila jako Filipův obraz plátno, přechovávané dnes v madridském Pradu (**Fig.7**).¹⁶⁵ Badatel W.R. Rearick ale došel studiemi různých variant obrazu k názoru, že Filipově popisu

¹⁵⁹ Ibidem. (Adonis 31, 30).

¹⁶⁰ Ibidem. (Adonis 33).

¹⁶¹ Ibidem. (Adonis 38a, 38b).

¹⁶² Srov. malba z Pompejí, pozn. 25.

¹⁶³ SERVAIS-SOYEZ (pozn. 135) 227 (Adonis 39a).

¹⁶⁴ Viz str. 11.

¹⁶⁵ PANOFKY (pozn. 3) 150.

poškození odpovídá nejlépe varianta chovaná v Lausanne (**Fig.8**) a domnívá se, že Filip poškozený obraz Tizianovi vrátil k opravě, ten však místo opravy zhotovil obraz nový – variantu dnes umístěnou v Madridu. Rearick argumentuje několika drobnými změnami v kompozici a v detailech, které se vyskytují pouze na první verzi z Lausanne a další varianty je již nezachovávají.¹⁶⁶ Rearickovo odhalení však nemění nic na tom, že definitivní *poesii* pro Filipa II. je obraz z Madridu.

III. 2. 4 Venuše a Adonis od antiky k Tizianovi

Jak jsme viděli v části věnované antickým památkám, byl mýtus o Venuši a Adónidovi oblíben a zobrazován již v klasické době, scénu loučení nevyjímaje. Ve srovnání s klasickým pojetím však Tizianova verze působí překvapivě, a to dokonce dvojnásobně: formou a obsahem.

Z Tizianova obrazu je jasné, že Venuše zoufale zadržuje Adónida, který se tvrdohlavě vymaňuje z jejího objetí a myšlenkami už je dávno na lovu. Je to motiv, který se v klasické výtvarné tradici neobjevuje a nenajdeme ho ani v literárních pramenech.¹⁶⁷ Tizian si scénu poněkud přizpůsobil, snad aby lépe uplatnil plánované zobrazení aktu zezadu; za tuto úpravu byl kritizován už svými současníky.¹⁶⁸

V ilustrovaných verzích Ovidia (poprvé v *Métamorphoses d'Ovide figurée* s dřevořezou Bernarda Salomona v roce 1557) byly zachycovány jen dvě scény mýtu: Venuše a Adónis jako šťastní milenci v objetí [26] a Venuše, plačící nad Adónidovou smrtí [27]. Tak je pojednán i na fresce pro Františka I. ve Fontainebleau. Tizian však vytvořil nové schéma, nové *topos*, totiž *úprk Adónida* jako protiváhu tradičnímu *odchodu Venuše*. Zdá se, že Tizian neměl pro tuto svoji novou kompozici žádný literární zdroj.¹⁶⁹

Druhým Tizianovým překvapivým momentem je kompozice: Tizian zde totiž nově vkládá motiv nahého ženského těla, zobrazeného zezadu. Víme již, že to byl jeho záměr, s ohledem na již hotový obraz Danaé. V klasické době však moment loučení milenců, konkrétně Venuše a Adónida, takto zobrazován nebyl.

Badatelé se vesměs shodují, že východiskem byl pro Tiziana klasický reliéf, známý pod názvem Polykleitovo lože¹⁷⁰ (**Fig.9**). Podle Rosanda přivedl Tizian užitím tohoto

¹⁶⁶ REARICK (pozn. 106) 31-35.

¹⁶⁷ Srov. Ovidiovy Proměny a moment odchodu Adonida na lov výše.

¹⁶⁸ Např. Raffaello Borghini: *Il Riposo*, 1584. PANOFSKY (pozn. 3) 151, také PUTTFARKEN (pozn. 103) 161.

¹⁶⁹ PANOFSKY (pozn. 3) 152nn.

¹⁷⁰ Bed of Polyclites. PANOFSKY (pozn.3), REARICK (pozn. 106) aj.



Obr. 25 Římský sarkofág v Mantově z konce 2. století n.l.



Obr. 23 Mozaika z Antiochie z poloviny 2. století n.l. (Dům s červenou dlažbou).



Obr. 28 Tzv. Polykleitovo lože.
Renesanční kopie antického reliéfu.
Řím, Palazzo Mattei.



Obr. 26 Ilustrace Bernarda Salomona
Venus & Adonis. La Métamorphose
d'Ovide figurée. 1557.



Obr. 27 Ilustrace Bernarda Salomona
Adonis mué en fleur. La Métamorphose
d'Ovide figurée. 1557.

sochařského motivu k dokonalosti *paragoné* mezi malířstvím a sochařstvím: socha se stala malbou a naopak. Rosand odvozuje i narativnost Tizianovy scény od hluboké znalosti klasického sochařství, zejména reliéfů a sarkofágů.¹⁷¹ Pro Venuše a Adónida je pak klíčové také právě Polykleitovo lože, reliéf zobrazující Psýché nad spícím Erótem.¹⁷²

Víme jistě, že Tizian Polykleitovo lože znal. Za svého pobytu v Římě v letech 1545 – 45 si pořídil studie (**Fig.10**) renesanční kopie tohoto reliéfu, která se nachází v Palazzo Mattei [28].¹⁷³ Panofsky se domnívá, že Tizian poznal tuto kompozici prostřednictvím postavy Hébé na Rafaelově fresce ve Ville Farnesině se Svatbou Psýché¹⁷⁴, předložením Tizianových studií originálu však Rosand tento názor vyvrací.¹⁷⁵ Brendel uvádí jako možný zdroj inspirace římský reliéf z 1. století př.n.l., tzv. Ara Grimani (Benátky, Mus.Arch.), zobrazující Jupitera a Ió¹⁷⁶ (**Fig.11**), který se nacházel už v Tizianově době v Benátkách.¹⁷⁷ Bez zajímavosti není ani srovnání se sarkofágem Néreozen z druhé třetiny 2. století n.l. (Pisa, Camposanto) (**Fig.12**).¹⁷⁸ Není známo, zda Tizian pisánské sarkofágy znal, ale opětovný výskyt motivu ženského aktu, zobrazeného zezadu, dokazuje oblibu a obvyklost tohoto motivu v antice a následně i v renesanci. Rearick dále uvádí, že Tizian použil pro Venuši a Adónida prvky ze své rané kompozice Jupiter a Antiopé.¹⁷⁹

Při přizpůsobování kompozice Venuše a Adónida již hotovému obrazu Danaé se Tizian neomezil jen na ústřední dvojici ani na prvoplánový význam. Jestliže na obraze Danaé se bůh setkává se smrtelníkem v objetí lásky, na Venuši a Adónidovi smrtelník nemoudře boha opouští a odchází vstříc své záhubě. Zatímco u Danaé Kupido triumfuje, v pozadí Venuše a Adónida dřímá. Nad Danaé se zamračené nebe protrhává ve zlatavý opar, nad Adónidem se stahují bouřková mračna s předzvěstí neštěstí.¹⁸⁰ Korespondujícím motivem jsou i psi, zachycení na obou plátnech.¹⁸¹ Antická báje se tak vlastně stává pozadím, na němž Tizian rozehrává nejen svůj malířský um a hru barev, ale i celou řadu možných dalších významových rovin.

¹⁷¹ Srov. kapitola Venuše a Adónis - Antické památky.

¹⁷² David ROSAND: Titian and The Bed of Polyclitus in Burlington Magazine, vol 117, 1975, 242.

¹⁷³ ROSAND (pozn. 18) 538.

¹⁷⁴ PANOFSKY (pozn. 3) 151.

¹⁷⁵ ROSAND (pozn. 173) 245.

¹⁷⁶ Brendel interpretuje reliéf mylně jako milostnou hru satyra a nymfy. BRENDEL (pozn. 73) 122.

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Anne-Violaine SZABADOS: Nereides in LIMC VI, 1992, 796 (Nereides 151).

¹⁷⁹ REARICK (pozn. 106) 39n.

¹⁸⁰ FEHL (24) 108.

¹⁸¹ Ibidem. 110, srov. Danaé – Tizianova Danaé.

Na rozdíl od Danaé, kterou Tizian stvářnil zcela v duchu dobového typu, pro Venuši a Adónida zvolil zcela originální kompozici i námět. Literární předlohou mu byly podle všeho Ovidiovy *Metamorfózy*, nezobrazil však žádný konkrétní moment této básně. Mohli bychom spíše říci, že své plátno vytvořil „na motivy“ Ovidia. Kompoziční rozvržení pak prokazatelně čerpal z autentických antických památek, zejména z tzv. Polykleitova lože, jehož skici z malířovy ruky se dochovaly. V celém cyklu *poesií* je to jediná doložená, i když nepřímá, antická inspirace. Svým obrazem Venuše a Adónis naplnil Tizian plně pojem *poesia*, jak jsme jej nastínili v úvodní kapitole: zachází s předlohou volně a jeho dílo se samo stává inspirací pro další umělce; v Tizianově případě např. dokonce pro Williama Shakespeara.¹⁸²

¹⁸² Shakespeare se inspiroval motivem „odchodu Adonida“ ve svém díle Venuše a Adonis (stanza 136). Je možné, že se Shakespeare setkal s Tizianovým obrazem v Londýně. PANOFSKY (pozn. 3) 153.

III. 3 Diana a Aktaión

III. 3. 1 Mýtus

Pod jménem Aktaión najdeme v antické mytologii tři rozličné postavy, které nejsou vzájemně nijak spojeny. Podle Strabóna¹⁸³ (IX 1,18) a Pausania¹⁸⁴ (I 2,6) šlo o attického mytického krále, podle kterého byl později pojmenován poloostrov. Pausaniás popisuje také thébskou legendu, v níž je Aktaión synem Aristaia, syna Apollónova a Autonoé, dcery Kadma. Korintský Aktaión, o kterém hovoří Diodóros¹⁸⁵ (8, 10) a Plútarchos¹⁸⁶ (*Moralia* 772e-773b) je pak pohledný mladík, jehož krása vzbudila vášeň jistého šlechtice, který mladíka pronásledoval. Aktaión nakonec umírá jako nevinná oběť, rukou svých vlastních ochránců, kteří ho proti nápadníkovi chrání. Nejznámějším a nejrozšířenějším Aktaiónem je však syn Aristaia a Autonoé; tento příběh je opakován a rozšiřován u dalších řeckých a později i římských autorů, např. Hésioda (*Ehoiai*), Apollodóra (*Bibliotheca* III 4,4), Eurípida¹⁸⁷ (*Bakchantky* 337-340), Kallisthena¹⁸⁸ (*Hymnus* V), Ovidia (*Metamorfózy* III 138-252) ad.¹⁸⁹

Aktaióna, mladého lovce a snad průvodce a společníka bohyně lovu Diany, nechala tato bohyně za trest roztrhat jeho vlastními psy. Aktaiónův prohršek se však v různých verzích příběhu proměňuje. V nejstarších pramenech se dozvídáme, že byl Aktaión potrestán za to, že se dvořil Semélé.¹⁹⁰ Ta byla jednak Aktaiónovou tetou, jednak oblíbenkyní samotného Dia a budoucí matkou Dionýsa – proto musel být její nápadník Aktaión odstraněn.¹⁹¹

*Autonoé a Aristaeus měli syna Acteona, který byl vychován Cheirónem jako lovec a který byl později na Cithaeronu sežrán vlastními psy. Podle Acusilaa ho Zeus takto zahubil, protože se dvořil Semélé;...¹⁹²
Apollodóros: Bibliotheca 3,4,4.*

Eurípídés uvádí jako důvod trestu Dianinu žárlivost: Aktaión byl údajně v lovu lepší, než sama bohyně. Až u Kallimacha¹⁹³ (*Hymnus* V) pak najdeme verzi, která inspirovala i většinu

¹⁸³ Strabón z Amasie a Pontu, řecký historik a zeměpisec, 64 př.n.l. – 19 n.l.

¹⁸⁴ Pausaniás, řecký spisovatel, 2. století n.l.

¹⁸⁵ Diodóros Sicilský, řecký historik, 1. století př.n.l.

¹⁸⁶ Plútarchos, řecký spisovatel, asi 50 – po 120 n.l.

¹⁸⁷ Eurípídés, řecký básník, asi 480 – 406 př.n.l.

¹⁸⁸ Kallisthenés z Olynthu, řecký historik, kolem 370 – 327 př.n.l.

¹⁸⁹ Lucien GUIMOND: Aktaión in LIMC II, Zürich und München 1984, 454.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ Lamar Ronald LACY: Aktaión and a Lost „Bath of Artemis“ in The Journal of Hellenic Studies, vol. 110, 1990, 28; také GUIMOND (pozn. 189) 454.

¹⁹² Apollodorus: Library [on-line] <http://www.theoi.com/Text/Apollodorus3.html#4> (12.8.2011) Překlad z angličtiny autorka.

římských literátů.¹⁹⁴ Představuje novou variantu příběhu, podle které byl Aktaión potrestán za to, že viděl či pozoroval Dianu při koupeli.¹⁹⁵

*Ó! Jak by kdysi dcera
Kadmova toužila obětovat svůj život na oltáři, a jak
Aristaios, jen aby viděli slepého svého jediného syna, chlapce
Akteona! Přestože byl společníkem v lovu
mocné Artemidy, ani společné hony, ani to, že spolu,
v kopcích, stražili pasti, nic z toho ho nemohlo
uchránit v den, kdy, aniž by chtěl, uviděl koupel
půvabné bohyně; z toho, kdo jím byl pánem, jeho
psi si udělali večeři; a matka běhala po lese a
sbírala kosti svého syna.¹⁹⁶*

Kallimachos: Hymnus V, 106-116.

U Diodóra Sicilského se pak ještě setkáme s variantou, že Aktaión zahořel k Dianě láskou a zatoužil získat ji za ženu a proto byl potrestán.

Motiv proměny provinilce v jelena se v klasické literatuře objevuje až v římské době, a to pouze u dvou autorů, Diodóra a Ovidia. V ikonografii se však tento námět objevuje již dříve, kolem roku 440 př.n.l.¹⁹⁷, jak ještě uvidíme dále, v kapitole o antických památkách. U Ovidia se tedy dočteme, že se Aktaión jednoho dne vydal na lov a náhodou narazil na místo, kde se právě koupala Diana se svými družkami nymfami. Aktaión neodolal pokušení a bohyni pozoroval.¹⁹⁸

*Zatímco po svém zvyku se Diana omývat dává,
ejhle, Kadmův vnuk, když ukončil pro dnešek honbu,
po lesích neznámých bloudil svým nejistým krokem, až přišel
k místu, kde stála ta sluj, kam vlastní osud ho vedl.
Jakmile Aktaión vstoupil sem v jeskyni, zrosenou vodou,
zděšené nymfy, když spatřily jinocha, jak byly nahé,
začaly bít se v prsa a náhle se do křiku daly,
celý jenž naplnil háj; i shlukly se kolem své paní,
těly ji zakryly svými.¹⁹⁹*

Ovidius: Metamorfózy III 172-180.

Dianu však mladíkova troufalost rozzuřila; aby se svým druhům nechlubil, že viděl bohyni nahou, postříkala ho vodou z pramene a tím ho proměnila v jelena. Aktaiónovi vlastní psi pak nebožáka roztrhali.²⁰⁰

¹⁹³ Kallimachos z Kyrény, alexandrijský básník, před 300 – asi 240 př.n.l.

¹⁹⁴ GUIMOND (pozn. 189) 454.

¹⁹⁵ Podle L.R. Lacy nepochází tato verze přímo od Kallisthena, ale z dřívějších nezachovaných zdrojů.

Podrobně o literárních zdrojích mýtu a jeho proměnách v klasické literatuře viz LACY (pozn. 191).

¹⁹⁶ CALLIMAQUE: Hymnes, Épigrames, Fragments choisis, Paris 1922, trad. Émile Cahen, 86, překlad z francouzštiny autorka.

¹⁹⁷ LACY (pozn. 191) 30.

¹⁹⁸ GRAVES (pozn. 80) 85.

¹⁹⁹ OVIDIUS (pozn. 85) 65.

*„Nyní si vyprávět můžeš, že viděls mě bez šatů tady,
budeš-li vyprávět moci.“ Dál nechala hrozeb a jenom
na pokropenou hlavu mu jelení parohy dala,
prodloužila mu šíji a uši mu zašpičatila,
v nohy mu změnila ruce a paže ve dlouhé běhy,
tělo Aktaiónova pak pokryla skvrnitou srstí.²⁰¹*

Ovidius: Metamorfózy III 191-196.

III. 3. 2 Antické památky

V nejranějších dobách řeckého vázového malířství nebyl mýtus o Aktaiónovi malíři příliš oblíben. Později se objevovaly nejčastěji scény souboje Aktaióna se psy nebo jeho útěku před nimi (nejčastěji ještě v lidské podobě), nebo přímo momentu Dianina trestu – proměny v jelena.²⁰²

Jedním z prvních příkladů je dnes ztracená číše z Bomarza z poloviny 6. století př.n.l. [29], která zachycovala nahého Aktaióna utíkajícího vpravo a ohrožovaného sedmi psy.²⁰³ Obdobnou scénu můžeme vidět na etruském kráteru z Vulci ze začátku 3. století př.n.l. (Londýn, British Museum F480)²⁰⁴ nebo na bronzovém uchu z císařské doby, nalezeném v Lulli (Mnichov, Glyptotéka 4313)²⁰⁵. Dramatičtěji podává scénu malíř, který vyzdobil červenofigurový zvoncový kráter z Cumae z období 470 – 460 př.n.l. (Boston Museum of Fine Arts 10185) [30]. Aktaión padá na zem, podléháje útoku psů, nalevo stojící Diana na něj navíc míří šípem.²⁰⁶ Obdobné výjevy byly znázorňovány i na kamenných reliéfech (např. mélský reliéf z poloviny 5. století dnes v Louvru (C4447)²⁰⁷), architektonických člancích (frontonech) nebo rytých kamenech.

Dosud představená výtvarná pojetí zachycovala Aktaióna v jeho lidské podobě. Jak již bylo řečeno, byla v antice zobrazována i jeho proměna, a to v různých fázích a různými způsoby. Na fragmentu amfory z let 490 – 480 př.n.l. (Hamburg Museum für Kunst und Gewerbe) je například metamorfóza symbolizována jelení kůží, kterou má Aktaión uvázanou přes hlavu a šíji po způsobu Hérakla.²⁰⁸ Nemůžeme však s jistotou určit, zda se již jedná o narážku na Aktaiónovu proměnu, nebo jde jen o součást loveckého oděvu.²⁰⁹ Na váze z doby

²⁰⁰ GRAVES (pozn. 80) 85.

²⁰¹ OVIDIUS (pozn. 85) 65.

²⁰² GUIMOND (pozn. 189) 466.

²⁰³ Ibidem. 455 (Aktaion 1).

²⁰⁴ Ibidem. 456 (Aktaion 11).

²⁰⁵ Ibidem. (Aktaion 13).

²⁰⁶ Ibidem. (Aktaion 15).

²⁰⁷ Ibidem. (Aktaion 18c).

²⁰⁸ Ibidem. 457 (Aktaion 27).

²⁰⁹ K podrobnostem o motivu proměny viz LACY (pozn. 191). Srov. také modravý chalcedon Obr. 35.



Obr. 29 Výzdoba ztracené číše z Bomarza z poloviny 6. století př.n.l.



Obr. 30 Červenofigurový zvoncový kratér z Cumae, 470 – 460 př.n.l. (Boston Museum of Fine Arts 10185).



Obr. 31 Nestoris, kolem 330 př.n.l. (Cambridge, Fogg Art Museum 160.367).



Obr. 34 Sarkofág z Torre Nuova z doby mezi 125 – 130 n.l. (detail) (Louvre 459).



Obr. 32 Apulský volutový kratér z druhé poloviny 4. století př.n.l. (Mus.Naz. SA 31).



Obr. 36 Cínový talíř ze švýcarského Thouane-Almendingen z konce 2. a počátku 3. století n.l.



Obr. 35 Modravý rytý chalcedon z 1. století př.n.l. (Berlín, Staat. Museen FG 6435).



Obr. 33 Nástení freska v Casa dei cubiculi floreali (Pompeje I, 3. styl).

kolem 330 př.n.l. (Cambridge, Fogg Art Museum 160.367) [31] zase Aktaiónovi vyrůstají na hlavě jelení parohy.²¹⁰

Výjev na apulském volutovém kratéru v Neapoli z druhé poloviny 4. století př.n.l. (Mus.Naz. SA 31) [32] zachycuje jinou verzi příběhu. Rohatý Aktaión právě ulovil jelena, vpravo přihlíží Diana, přítomen je také malý satyr a Hermés.²¹¹ Lacy interpretuje tuto scénu jako Aktaiónovo chvástání; hříšník je už ve chvíli svého prohřešku proměňován v jelena a přítomnost Herma (*Psychopompa*) odkazuje na jeho brzkou smrt.²¹²

Scéna překvapení v lázni se, až na několik výjimek, vyskytuje výhradně v římském umění. Byla námětem umísťovaným např. na *terru sigillatu* a několikrát byla zachycena na malbách v Pompejích. Nástropní freska v Casa dei cubiculi floreali (Pompeje I, 3. styl) [33] zachycuje Aktaióna – voyeura, koupající se skupinu žen a na druhé straně pak výjev Aktaiónova trestu.²¹³ Scénu překvapení i trestu ukazuje i sarkofág z Torre Nuova z doby mezi 125 – 130 n.l. (Louvre 459) [34].²¹⁴

Modravý rytý chalcedon z 1. století př.n.l. (Berlín, Staat. Museen FG 6435) [35] zobrazuje intimnější scénu. Aktaión vystupuje před stylizovaným skaliskem, po způsobu horalů je oděn v jelení kůži s paroží. Vpravo vidíme překvapenou nahou Dianu.²¹⁵

Na cínovém talíři ze švýcarského Thouane-Almendingen z konce 2. a počátku 3. století n.l. [36] pak nalezneme obvyklé zobrazení výjevu překvapení v lázni: vpravo pozoruje Aktaión zpovzdálí bohyni, která se koupe ve společnosti nymfy, Diana, která Aktaióna zpozorovala, zvedá levou ruku na znamení překvapení.²¹⁶

III. 3. 3 Tizianova Diana a Akteon

Po úspěchu prvního páru svých *poesí* dostal Tizian nápad rozšířit cyklus, nebo lépe vytvořit další podobnou dvojici pláten, tentokrát s námětem *bagni*, koupele.²¹⁷ V dopise z 19. června 1559 oznamuje španělskému králi, že je dvojice obrazů již hotová a král je poroučí zaslat do Janova. Tizian však podle všeho na obrazech stále pracoval a dokončoval je, proto se odeslání pláten muselo poněkud odložit. V dopise, kterým umělec zásilku v září 1599 doprovodil, píše: „*Posílám vaší Výsosti Aktaióna, Kallistó a Krista v hrobě... Navzdory*

²¹⁰ GUIMOND (pozn. 189) 458 (Aktaion 45).

²¹¹ Ibidem. 464 (Aktaion 110).

²¹² LACY (pozn. 191) 37.

²¹³ GUIMOND (pozn. 189) 463 (Aktaion 95).

²¹⁴ Ibidem. 464 (Aktaion 106).

²¹⁵ Ibidem. (Aktaion 115a).

²¹⁶ Ibidem. 465 (Aktaion 118a).

²¹⁷ FEHL (pozn. 24) 112.

vaším očekáváním a mé snaze uplynul značný čas, během kterého jsem obrazy dokončoval, a než vám je nyní posílám (vždyť už na nich pracuji tři roky); prosím vaši Výsost, aby nepřičítala toto zpoždění mé nedbalosti...“²¹⁸ Díla pak zastihla Filipa II. v Madridu, kde byla až do 18. století umístěna v Královském paláci. Roku 1704 daroval španělský král Filip V. oba obrazy Diany společně s Únosem Európe francouzskému velvyslanci ve Španělsku, hraběti de Grammont. Z francouzské orleánské sbírky se pak plátna dostala v roce 1798 do anglického Bridgewater House.²¹⁹

Na rozdíl od předchozí dvojice děl jsou Diana a Aktaión a Diana a Kallistó protějškovými obrazy *par excellence*: byly malovány současně, oba zachycují skupinu aktů v sevřené skupině, scény se odehrávají v podobném prostředí a jsou zachyceny podobnou perspektivou, která zprostředkovává komunikaci mezi obrazy.²²⁰ Odpovídají si formátem i kompozicí: na obou vidíme symetrický systém diagonál, motiv závěsu, obdobné architektonické prvky. Obě díla ukazují Dianu jako krásnou a zároveň krutou bohyni Cudnosti, která se mstí nevinné oběti;²²¹ oba pojednávají téma odhalení toho, co bylo skryto.²²²

Ellis Waterhouse označuje Dianu a Aktaióna (**Fig.13**) (a potažmo i Dianu a Kallistó) za jednu z prvních barokních kompozic. Výjev je vystavěn na přemíře horizontál a diagonál, postavy jsou ztemnělé, zatímco scéna výjevu je jasná jako před bouřkou. Barokní tóny jsou podmíněny stálým vlivem klasického antického umění a současně obnoveným zájmem o manýristické tendence.²²³

III. 3. 4 Diana a Aktaión od antiky k Tizianovi

Na svém obraze představuje Tizian první dějství příběhu: Aktaión právě zpozoroval koupající se ženy a ony zpozorovaly jeho. Odkazuje se tak na první ovidiovské dřevorytové ilustrace z vydání z roku 1497 [37]²²⁴ i na starší středověkou tradici [38]. Další ilustrace

²¹⁸ Roger FRY, S. KENNEDY NORTH: The Bridgewater Titians in The Burlington Magazine for Connoisseurs, vol. 62, 1933, 10. Překlad z angličtiny autorka.

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ James LAWSON: Titian's Diana Pictures: the Passing of an Epoch in: Artibus et Historiae, vol. 25, 2004, 54n.

²²¹ PANOFSKY (pozn. 3) 155.

²²² LAWSON (pozn. 220) 54n.

²²³ PANOFSKY (pozn. 3) 156.

²²⁴ Ibidem. 157.

zachycují Aktaióna již s jelení hlavou²²⁵ (např. Bernard Salomon, 1557) [39] nebo docela proměněného v jelena [40]. Tady ale Tizianova inspirace starší výtvarnou tradicí končí.

Samozřejmě, že Tizian čerpal z celé řady výtvarných děl; opustil však hledání vzorů v zobrazení mýtu Diany a Aktaióna a obohatil svůj výjev o celou řadu dalších výpůjček, vyvolávajících překvapivá spojení a konotace. Tizianovo pojetí radikálně změnilo ikonografickou podobu tohoto mýtu,²²⁶ jeho kompozice není odvozena od ničeho předcházejícího.²²⁷

Porovnáme-li Tizianův výjev s Ovidiovým vyprávěním, shledáme zde celou řadu nesrovnalostí. Ovidius například popisuje úlek nymf, jejich poděšené výkřiky a snahu zakrýt nahou Dianu.²²⁸ U Tiziana se polekaně projevuje jen malý štěkající psík. Tizian nám totiž nepředvádí překvapení jako na divadelní scéně, ale vtahuje nás do děje svého obrazu, nesledujeme výjev z pohledu diváka, ale z pohledu aktérů události, Aktaióna a Diany.²²⁹

Tizian přináší do své kompozice řadu osobních invencí. V první řadě je to rudý závěs, který se bude opakovat i na výjevu Diany a Kallistó. Tento motiv by mohl odkazovat na Nonnovu narážku, že Aktaión pozoroval Dianinu koupel z úkrytu. Tizianův Aktaión ale není voyeur, přichází rychlým krokem a náhle se v překvapení zastavuje, tunika se ještě vzdouvá ve směru zastaveného pohybu. James Lawson si všímá nymfy v modrém šatu, která závěs odhrnuje – to ona je skutečným *agens* následujících událostí. Závěs tak není jen prostředkem k vizuálnímu vyvážení kompozice, ale v ruce nymfy hraje klíčovou roli i v obsahu příběhu.²³⁰ Nymfa odhrnující závěs drží v ruce zrcadlo, typický atribut Venuše, bohyně lásky a dne. Lawson ji zde chápe jako protiváhu Diany – noci, a je to právě Venuše, která nechá Aktaióna nahlédnout Dianinu nahou krásu.²³¹

Odhalení božské krásy a jeho negativní dopad na pozorovatele je potvrzen i křesťanskou interpretací mýtu, jak ji podává např. *Ovide moralisé*: Aktaióna můžeme chápat také jako ukřižovaného Krista a Dianu jako Nejsvětější trojici, na kterou Kristus popatřil.²³² Aktaión je pak symbolem lidské duše, která je motivována láskou k rozjímání nad božími věcmi. Takové rozjímání a poznání je však omezenou lidskou podstatou, pro člověka nemůže být božská krása odhalena ve své celosti. Tuto část křesťanské interpretace snad použil i

²²⁵ Ibidem.

²²⁶ Marie TANNER: Chance and Coincidence in Titian's Diana and Acteon in The Art Bulletin, vol. 56, 1974, 536.

²²⁷ PANOFSKY (pozn. 3) 157.

²²⁸ Viz výše kapitola Mýtus.

²²⁹ LAWSON (pozn. 220) 56.

²³⁰ Ibidem. 57.

²³¹ Více o motivu zrcadla a jeho významu viz LAWSON (pozn. 220).

²³² Jiný křesťanský výklad akcentuje Dianino postříkání Akteona vodou z pramene a interpretuje jej jako obraz křtu – smrti starého člověka a zrození nového. PUTTFARKEN (pozn. 103) 141.

Tizian v motivu zakrývající se Diany – ta nezakrývá svou nahotu, ale svou tvář, aby nebyla poznána.²³³ Obecněji můžeme Aktaiónův pohled na bohyni a jeho následné potrestání chápat jako trest za touhu proniknout do tajemství, která člověku nepřísluší znát. Podobné varování najdeme v biblickém Pavlově listě Římanům 10,12: *Non altum sapere, sed time* (Nechtěj poznat božské, ale obávej se ho). Varianta tohoto úsloví, připisovaná Sókratovi, *Quae supra nos, ea nihil ad nos* (Co je nad námi, to nám nepřísluší.), byla v 16. a 17. století velmi oblíbená a známá.²³⁴

Dalším novým motivem na Tizianově plátně je postava černošky. Marie Tanner si všímá, že pouze dvě postavy z celé skupiny se dívají přímo na narušitele – Aktaióna a soudí, že tyto dvě postavy zároveň ztělesňují dva hlavní body příběhu. Nejprve je to nymfa za pilířem, na kterém visí jelení lebka. Svým pohledem na lovce připoutá pohled diváka ke sloupu a upomene tak na Aktaiónův osud. Druhou postavou, hledící přímo na mladíka, je právě černá nymfa, halící Dianu.²³⁵ Tanner spatřuje v černošce druhou tvář bohyně Diany, která symbolizuje také tmavou fázi měsíce (nov). Zobrazení Diany s tmavou pletí (nebo v tmavém kameni) se objevovalo už v antice (**Fig.14**) a její dualita byla zdůrazňována i Tizianovými předchůdci, např. Rosso Fiorentino zobrazil ve Fontainebleau dvojí Dianu, *Diana Lunaire* a *Diana Infernale*.²³⁶

Tanner dále upozorňuje na blízké příbuzenství Diany a Fortuny, bohyně štěstí. Již v antice byly jejich kulty často slučovány.²³⁷ Také Ovidius mluví o tom, že Aktaión dochází svého osudu „chybou“ štěstěny.²³⁸

*Při tak velikém štěstí byl první ti příčinou smutku,
Kadme, tvůj vnuk, jenž v jelena parohatého
změnil se, dále vy psi, vy sytí pánovou krví.
Ale dobře-li pátráš, on zločinu nedopustil se,
náhody vinou vše bylo; což v omylu mohl být zločin?*²³⁹
Ovidius: *Metamorfózy* III 137-141.

Rovněž Fortuna bývala zpodobována jako černoška [**41**] nebo, častěji, jako dívka z poloviny černá a z poloviny bílá (**Fig.15**).²⁴⁰ Odtud tedy, podle Tanner, pochází Tizianův motiv černošky.

²³³ TANNER (pozn. 226) 546.

²³⁴ GINZBURG (pozn. 65) 60-64.

²³⁵ TANNER (pozn. 226) 537.

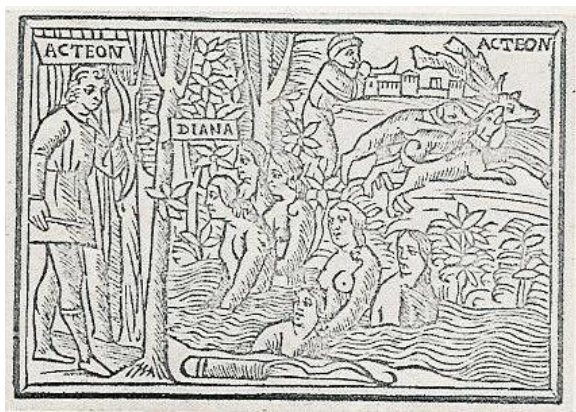
²³⁶ Ibidem. 540.

²³⁷ Ibidem. 541, také Federico RAUSA: Tyché/Fortuna in LIMC VIII, Zürich und München 1997, 137n.

²³⁸ LAWSON (pozn. 220) 49.

²³⁹ OVIDIUS (pozn. 85) 64.

²⁴⁰ TANNER (pozn. 226) 541.



Obr. 37 Diana překvapená Aktaiónem, dřevorez v *P. Ovidii Metamorphosis*, Benátky 1513/1497.



Obr. 38 Diana a Aktaión. Iluminace ve francouzském rukopise. Kolem 1406.



Obr. 39 Ilustrace Bernarda Salomona *Venus & Adonis. La Métamorphose d'Ovide figurée*. 1557.



Obr. 40 Iluminace z belgického rukopisu *Metamorphoseon libri xv*, před 1480.

Obr. 41 Fortuna jako černoška. Rukopis *Les Remèdes de l'une et de l'autre Fortune*. Paris, Bibliothèque Nationale.

U Ovidia je Aktaión tedy jen hříčkou osudu a náhody, která ho přivede na místa, kde se koupe Diana se svými družkami a Aktaión tak jde bez vlastního zavinění vstříc svému osudu. Gesta a akce postav Tizianovy kompozice ale odkazují na něco jiného. Tanner upozorňuje na popis zmiňované scény u Nonna z Pánopole a dokazuje, že právě Nonnos byl literárním pramenem, ze kterého Tizian vycházel. Poznáme to z řady detailů, o kterých se nikdo jiný než Nonnos nezmiňuje: Diana si zakrývá



tvář, v důsledku Aktaiónova činu se setmí, Diana je zmíněna s přívlastkem Lučištnice a v pozadí Tizianova obrazu se odehrává lovecká scéna s Dianou – lučištnicí.²⁴¹

Rukopis spisů Nonna z Pánopole se dostal do Itálie již v roce 1427 a víme, že v Tizianově době byl v jeho okruhu dostupný, je tedy dobře možné, že jej Tizian použil jako zdroj pro své plátno. Nová interpretace mu tak dovoluje představit Aktaióna ne jako hříčku osudu, ale jako představitele svobodné vůle tak, jak se tento názor v 16. století vyvíjel.²⁴² Právě v 16. a v 17. století totiž dochází k prvním zásadním přírodovědným poznáním, která, v jistém smyslu, narušují božskou suverenitu v těchto sférách. Již zmiňované Sókratovo motto *Quae supra nos, ea nihil ad nos* tak začíná být chápáno v novém světle: smrtelník se sice odváží odhalit něco božského a je za to potrestán, ale zároveň přináší lidstvu neocenitelné poznání. Příkladem odvážlivce, který se zcela obětuje svému objevu, je Prométheus.²⁴³

Vycházel-li v jednotlivých postavách, jejich akcích a kompozici Tizian z Nonna z Pánopole, jak jsme ukázali výše, pro zachycení prostředí scény vycházel z pečlivé četby Ovidia. Dianino posvátné místo, *Gargaphia*, je tu popisováno metaforicky jako místo největší intimity.²⁴⁴

*Smrky a cypřiše štíhlé tam tvořily údolí stinné,
Gargafii, jež posvátné bývalo Dianě Panně.
V jeho nejzazším koutku se tajila jeskyně lesní,
uměle nevytvořená, však příroda důmyslem vlastním
umění napodobila a z pískovce balvanů lehkých
vysoko klenutý strop v ní nádherně vybudovala.
Napravo potůček bublá, v něm čistá a průhledná voda,
jeho široké břehy jsou vroubeny měkoučkou travou.²⁴⁵
Ovidius: Metamorfózy III 154-161.*

Tizianova malba jako by byla fotografií místa, které popisuje Ovidius. Tizian použil pro „přírodní“ architekturu „rustikální“ gotické a románské tvarosloví, zcela v duchu soudobých teoretiků, jako byl Alberti, kteří je doporučovali pro „neumělecké“ realizace, jako byly grotty, fontány atp.²⁴⁶ Užitím architektonických prvků navíc již Ovidius a po něm i Tizian narážejí na další klasickou *paragoné*, a to mezi přírodou a stavitelstvím, resp. uměním. Tato

²⁴¹ Ibidem. 544.

²⁴² Ibidem. 541 a 544.

²⁴³ GIZBURG (pozn. 65) 64n.

²⁴⁴ LAWSON (pozn. 220) 60.

²⁴⁵ OVIDIUS (pozn. 85) 64.

²⁴⁶ PANOFSKY (pozn. 3) 158.

paragoné měla pro Tiziana hluboký osobní význam, vždyť opis jeho pečeti zněl *Natura potentior Ars*.²⁴⁷

Tizianovo zobrazení se navíc velice podobá příbytku Štěstěny, jak je popisuje ve 12. století Alanus de Insulis ve svém spise *Anticlaudius*, a jak se později objevil i v *Románu o růži*: zlatavé a stříbřité zdi, oblouk, který se klene až vysoko k horám, pramen, který se noří hluboko do údolí.²⁴⁸ Podobnost Diany s Fortunou je tak ještě zdůrazněna.

Přestože je Tizianova malba „fotografií“ Ovidiovy *Gargaphie*, najedeme tu i několik drobných nesrovnalostí. Ovidius nehovoří o žádném prameni ani kašně. Tizianova scéna se odehrává v lese, ale stromy nejsou ani cypřiše, ani borovice, jak uvádí Ovidius. Carlo Ginzburg se domnívá, že se Tizian více než originálním Ovidiem inspiroval jednou z italských parafrází, a to *Le Metamorfosi di Ovidio* Giovanniho Andrey dell'Anguillara z roku 1555. Právě v této variantě je totiž *Garhaphia* představena přesně tak, jak ji zobrazil Tizian.²⁴⁹

*Lehký opar je všude kolem jeskyně
a čirý pramen tryská napravo,
kde příroda do podoby loďky
vyhloubila kámen.
Kapka následuje druhou po chvíli,
a přesto je déšť kapek souvislý,
ale mnoho kapek již spadlo a voda stoupá,
plní nádobu, přetéká a rozlévá se kolem.*²⁵⁰
Delle metamorfosi d'Ovidio libri III...fol.36

Dell'Anguillarovo přetékající zřídlo vysvětluje Tizianovu podivně nakloněnou kašnu. Určení stromů, cypřišů a borovic, je jediný údaj, který z italského překladu Ovidia vypadl, proto se Tizianova lázeň odehrává v listnatém lese.

Podobně a snad ještě více než u Venuše a Adónida tak na obraze Diany a Aktaióna vidíme, jakým způsobem nakládal Tizian z antickými i jinými výtvarnými tradicemi, jak kombinoval výtvarné prameny s prameny literárními a s jakou neochvějností a naléhavostí zaplnil svoji kompozici tradičními i dobově aktuálními významy a spojitostmi.

V kompozici Diany a Aktaióna navazoval Tizian na obvyklá výtvarná schémata, více však vycházel z literárních zdrojů. Mimo Ovidiových *Metamorfóz* se inspiroval také Nonnem z Pánopole. V jeho díle se opět odráží dobové chápání mýtu a otázky, se kterými jeho

²⁴⁷ ROSAND (pozn.18) 535n.

²⁴⁸ TANNER (pozn. 226) 539.

²⁴⁹ GINZBURG (pozn. 65) 88.

²⁵⁰ Citováno podle GINZBURG (pozn. 65) 88, překlad z angličtiny autorka.

současníci Aktaiónův příběh spojovali: role svobodné vůle, svoboda vědy či umělecké *paragoné*. Více než promyšlenou mnohvrstevnatou, až mystickou alegorií je tak Diana a Aktaión spíše syntézou dobového pohledu na antický příběh.

III. 4 Diana a Kallistó

III. 4. 1 Mýtus

Nejúplněji popisuje příběh Kallistó Ovidius, a to jednak v *Metamorfózách* (II 409 – 533), jednak ve *Fasti* (II 155 – 192). Kallistó zmiňuje i Apollodórus ve své *Bibliotheca* (III 8,2) a Hyginus²⁵¹ ve *Fabulae* (176, 177) a *Básnické astronomii* (II, 1). Další zmínky, zejm. o památkách, spojovaných s Kallistovým mýtem, najdeme u Pausania (VIII, 3).

Kallistó byla nymfa nebo arkadijská princezna, dcera krále Lykáona, která se stala jednou z průvodkyň bohyně Diany. Diana vyžadovala od svých družek naprostou cudnost, stejnou, jako zachovávala sama.²⁵²

*K vílám, jež tvořily sbor kol Diány, bohyně lovu,
Kallistó patřila z žen, jediná v družině té.
Dotkne se božského luku a dí: „Tím dotykem, luku,
tebe si za svědka беру, pannou že zůstanu vždy.“
Diána pochválí ji a praví: „Slib daný mi věrně
zachovej a z mých družek první mi budeš pak ty.“²⁵³
Ovidius: Fasti II 155-162.*

Do Kallistó²⁵⁴ se ale zamiloval sám Zeus a v podobě Diany (Apollona či ve vlastní podobě) ji svedl.²⁵⁵

*Slunce již vysoko stálo, dál bylo než vprostřed své dráhy,
dívka když do lesa vejde, jenž nepoznal sekery lidí.
Kallistó toulec si z ramene sejme, luk pověsí pružný;
na zem, již pokrýval heboučkový trávník, pak ulehne sama,
přitom si podloží hlavu svým toulcem s překrásnou malbou.
Jak ji tam Iuppiter spatřil tak znavenou, bez stráže,
pravil: „O této milostné pletce má manželka dojista nezví,
zví-li však přec – ach stojí, to stojí přec za trochu hádky!“
Dianin vzhled a tvář on ihned na sebe vezme,
přikročil k dívce a dí: Ó panno, tys jedna z mých družek.
V kterých jsi lovila horách?“ Tu z trávníku zvedne se panna
s těmito slovy: „Bud' zdráva, ó bohyně nad Iova větší –
tak aspoň soudím, i kdyby to slyšel.“ On s úsměvem slyší,
rád je, že před sebou sám tu dostává přednost – ji líbá
polibky náruživými a tak, jak nelíbá panna.
Dívka chce vyprávět mu, kde všude na lovu byla,
objetím on jí v tom brání a násilím prozrazuje se.²⁵⁶
Ovidius: Metamorfózy II 415-431.*

²⁵¹ Gaius Iulius Hyginus, římský polyhistor, přelom letopočtu. Spisy *Fabulae* i *De astronomia* se mu připisují mylně, oba vznikly až ve 2. století n.l.

²⁵² GRAVES (pozn. 80) 84.

²⁵³ Publius Ovidius NASO: Kalendář, Žalozpěvy, Listy z Pontu, Praha 1966, přel. Ivan Bureš a Rudolf Mertlík, 37.

²⁵⁴ Její jméno znamená „nejkrásnější“. GRAVES (pozn. 80).

²⁵⁵ Jean Ch. BALTY: Kallisto in: LIMC V, Zürich und München 1990, 940.

²⁵⁶ OVIDIUS (pozn. 85) 47.

Proto se Kallistó snažila následky svého poklesku zakrývat. Její těhotenství však bylo odhaleno při společném koupání a rozzlobená Diana vypudila nebohou Kallistó ze své společnosti.²⁵⁷ Ovidius popisuje odhalení v obou zmiňovaných literárních dílech.

*Kraj ten se Dianě líbil, i vnořila v bystrinu nohu,
její si chválila vlny a takto k družině děla:
„Svlečem se zde, vždyť jsme tu samy, a v potoku vykoupáme se.“
Všechny se svlékají hbitě, jen Kallistó studem se zardí,
jediná váhá a mešká, až ostatní strhnou z ní šaty.
Bez šatů nahé tělo, a s tělem se úhona zjeví.
Zdrčená hanbou chce rukama zakrýt svůj těhotný život.
„Odejdi odtud!“ tak Diana praví, „a posvátné zřídlo
neposkvrňuj!“ A družinou svou ji opustit káže.²⁵⁸
Ovidius: *Metamorfózy* II 455-463.*

*Skolivši přemnoho zvěře již bohyně z lesů se vrací,
slunce kdy ve středu nebe stálo neb o něco níž.
Dí, jak do háje vešly (háj temný byl hustými duby,
uprostřed zřídlo v něm bylo, hluboké, chladivý zdroj):
„Vykoupejme se zde, v tom lesíku, arkadská panno!“
Při slově panno se dívka zardí – vždyť byla v něm lež.
Totéž řekla i vílám. A víly odloží šaty,
ta se však stydí a jeví zdráháním znamení zlé.
Konečně tuniku svlékne – jak život se nápadně klene,
prozradí ihned sám, plodu že ukrývá tíž.
Vzkřikne bohyně na ni: „Ty lhářko Lykaónova,
opuť družinu panen, nešpiň ten přečistý proud!“²⁵⁹
Ovidius: *Fasti* II 162-174.*

Zapuzená Kallistó pak v lesích porodila syna Arka, který se později stal předkem Arkadů.²⁶⁰ Podle jiné verze proměnila Diana Kallistó ihned v medvěda a tak pak porodila svého lidského syna v této zvířecí podobě.²⁶¹

Hyginus uvádí i další varianty příběhu. Poté, co Diana Kallistó zapudila, se o Diově záletu dozvěděla Hérá a nejvíce ji pak mrzelo, že se Kallistó narodil syn. Navedla tedy Dianu, aby Kallistó proměnila v medvěda a pak na ni uspořádala hon. Dianini psi by byli Kallistó uštvali, kdyby ji nebyl Zeus vyzdvihl na nebe.²⁶² Podle jiné verze proměnila Kallistó v medvěda sama žárlivá Hérá.²⁶³ Další verze hovoří o tom, že se Kallistó po čase, již v medvědí podobě, setkala v lese s Arkem, který byl právě na lovu; matkovraždě ale zabránil

²⁵⁷ BALTY (pozn. 255) 940.

²⁵⁸ OVIDIUS (pozn. 85) 47n.

²⁵⁹ NASO (pozn. 253) 37.

²⁶⁰ GRAVES (pozn. 80) 85.

²⁶¹ HYGIN: *Astronomie*, Paris 1983, trad. André de Boeuffle, 17.

²⁶² Ibidem. 84n.

²⁶³ BALTY (pozn. 255) 940.

Zeus.²⁶⁴ Ten také později umístil podobu Kallistó na hvězdnou oblohu²⁶⁵ a podle Hygina položil toto souhvězdí kolem hvězdy, kterou nazval Septentrion – Polárka.²⁶⁶ Samo souhvězdí Kallistó dnes známe pod názvem Velká Medvědice; Arkás bývá ztotožňován s Malým Medvědem.²⁶⁷

*Hle, tu přichází Arkás, vnuk Lykáonův, své matky
neznalý – patnácti let už bezmála dosáh' ten chlapec.
Zatímco za zvěří jde a vybírá příhodné hvozdy,
po lesích erymanthských svá pletená tenata klade,
setká se náhodně s matkou. Jak spatřila Arkada, stane,
zdá se, že poznala ho. On nic však neví a couvá,
neboť se vyděsil hrůzou, jak bez konce zírala na něj
očima strnulýma, a blíž jak dychtila přijít,
byl by jí do hrudi vrazil své kopí ranící vždycky.
Všemocný Otec však zabránil vraždě a odnesl oba
ze země do vzdušných končin a jako souhvězdí nová
Medvěda s Hlídačem synem je umístil na nebes báni.²⁶⁸
Ovidius: Metamorfózy II 494-505.*

Někteří autoři se přiklánějí k jinému znění, např. v Hésiodových *Fragmentech* (163) se dočteme, že Arkás se narodil až po proměně Kallistó v medvěda. Podobně patrně soudí i Pausaniás.

*Kromě celého tohoto mužského pokolení se Lykáonovi narodila dcera
Kallistó; s touto Kallistó – říkám to, co říkají Řekové – se v lásce spojil
Zeus. Jakmile ji Héra dopadla, proměnila Kallistó v medvědice, kterou
zastřelila Artemis, chtějíc se zavděčit Héře. Zeus však poslal Herma
s příkazem zachránit dítě, jež Kallistó měla v útrokách. Samu Kallistó
proměnil v souhvězdí zvané Velký Medvěd, o němž se zmínil Homéros
v Odysseově plavbě od Kalypsó.²⁶⁹*

Pausaniás: Cesta po Řecku VIII, 3.

Podle Pausania bylo ale souhvězdí spíše nazváno na počest této dívky, protože v Arkadii byla uctívána jako bohyně.²⁷⁰

V římské době byl v mýtu podtrhován zvláště příběh Diovy nevěry a Héřiny žárlivosti, snad proto byla nejznámější a nejrozšířenější variantou proměna Kallistó právě Hérrou, jak uvádí Ovidius a Plinius²⁷¹.

²⁶⁴ Ibidem. 85.

²⁶⁵ GRAVES (pozn. 80) 85.

²⁶⁶ HYGIN: Fables, Paris 1997, 126.

²⁶⁷ BALTY (pozn. 255) 940.

²⁶⁸ OVIDIUS (pozn. 85) 48n.

²⁶⁹ PAUSANIÁS: Cesta po Řecku I, Praha 1973, překlad Helena Businská, 64.

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ Gaius Plinius Secundus, zv. Starší, římský úředník, 23 – 79 n.l.

III. 4. 2 Antické památky

Nejstarší zmínka o díle, zachycujícím Kallistó, je u Pausania (X,28; I,31). Popisuje ztracenou malbu Odysseus v podsvětí od malíře Polygnóta v pokladnici knidských v Delfách, kde byla Kallistó zobrazena sedící na medvědí kůži. Dále se zmiňuje o ztracené soše, která stála na Akropoli a o další bronzové soše, která byla darována do Delf Arkad'any.²⁷²

Zachované příklady zobrazení mýtu najdeme na vázách, reliéfech, či mincích. Motiv odhalení v lázni se ale netěšil valnému zájmu. Nejčastěji je zobrazován výjev přeměny Kallistó na medvěda, často propojený se záchranou malého Arka.

Tak například na apulejském kratéru z muzea v Cremoně z doby kolem roku 360 př.n.l. (Mus.Civ. 23) [42] vidíme Herma, který odnáší v plášti Arka, po straně stojí Diana s lukem a ukazuje na Kallistó, sedící na kůži.²⁷³ Na fragmentu jiného kratéru ze stejné doby (soukr. sbírka), podobně jako zlomku vázy z Bostonu z doby mezi 380 – 370 př.n.l. (MFA 13206) [43], můžeme spatřit sedící Kallistó s Arkem na kolenou, jako by chtěla chlapce pohladit, ale ruka je již proměněna v medvědí tlapu.²⁷⁴

Dalším oblíbeným motivem byl lov na Kallistó – medvědici. Znázorňuje jej například mince z Orchomenu, pocházející z doby kolem 370 – 360 př.n.l. [44], kde na obversu vidíme Artemis v krátkém chitónu a v doprovodu psa, jak se chystá ke střelbě z luku, na reversu pak nahou sedící Kallistó, zasaženou šípem, s novorozeným Arkem.²⁷⁵

Zobrazení okamžiku odhalení Kallistina těhotenství bylo snad zobrazeno na římské nástěnné malbě z Pompejí (Pompeje VII 12,26, dům L. Cornelia Diadumena; dnes Mus.Naz. v Neapoli, 111441) [45] z doby kolem roku 70 n.l.²⁷⁶ Žena v krátké tunice, vysokých botách a se dvěma oštěpy stojí před sedící, podobně oděnou ženou s korunkou. V pozadí poletuje Erós a postávají tři další ženy – snad nymfy. Podobné malby se zachovaly i ve dvou dalších pompejských domech (Pompeje VI 8,3 a IX 5,6).²⁷⁷

²⁷² PAUSANIÁS (pozn. 269) 89.

²⁷³ BALTY (pozn.255) 942 (Kallisto 8).

²⁷⁴ Ibidem. 941n (Kallisto 7, Kallisto 5).

²⁷⁵ Ibidem. 942 (Kallisto 9).

²⁷⁶ Ibidem. 943 (Kallisto 15).

²⁷⁷ Ibidem.



Obr. 42 Apulský kráter z doby kolem roku 360 př.n.l. (Cremona Mus.Civ. 23).



Obr. 43 Zlomek vázy z Bostonu z doby mezi 380 – 370 př.n.l. (MFA 13206).



Obr. 47 Ilustrace Bernarda Salomona *Iunon batant Caliston. La Métamorphose d'Ovide figurée. 1557.*



Obr. 46 Iluminace z belgického rukopisu *Metamorphoseon libri xv*, před 1480.



Obr. 45 Římská nástěnná malba z Pompejí (Pompeje VII 12,26, dům L. Cornelia Diadumena; dnes Neapol, Mus.Naz. 111441).

Obr. 44 Mince z Orchomenu, z doby kolem 370 – 360 př.n.l.



III. 4. 3 Tizianova Diana a Kallistó

Jak již bylo řečeno, Diana a Kallistó (**Fig.16**) je druhým z obrazů *bagni*, protějškovým obrazem Diany a Aktaióna. Obrazy vznikaly současně v roce 1559²⁷⁸ a i jejich další osudy jsou společné. Až do 18. století byly umístěny v Královském paláci v Madridu. Roku 1704 daroval španělský král Filip V. oba obrazy Diany společně s Únosem Evropy francouzskému velvyslanci ve Španělsku, hraběti de Grammont. Z francouzské orleánské sbírky se pak plátna dostala v roce 1798 do anglického Bridgewater House, kde jsou vystavena dodnes.²⁷⁹

III. 4. 4 Diana a Kallistó od antiky k Tizianovi

Viděli jsme, že motiv odhalení Kallistina těhotenství nebyl v antice jako výtvarný námět příliš oblíbený, ke změně snad došlo až u Římanů. Rovněž ve středověku se setkáme spíše se zachycením Jupitera a Kallistó [46] nebo Kallistiny proměny, než s odhalením v lázni. Odhalení není zachyceno ani v Salomonově *Métamprphose d'Ovide figurée* z roku 1557 [47], zde vidíme Junonu, proměňující Kallistó a vlevo medvěda.

Náznačky námi hledaného výjevu bychom snad mohli najít v ilustraci k Dolceho *Transformazioni* z roku 1553 (**Fig.17**). V popředí je znázorněna koupel Diany a jejích družek, Kallistó mezi nimi rozeznáváme v postavě dosud oblečené dívky; v pozadí mladý lovec, pravděpodobně Arkás, pronásleduje medvěda. Snad nejbližší je dřevořezová ilustrace vydání Ovidia z roku 1497 (**Fig.18**), zachycující nalevo Jupitera a Kallistó, vpravo Dianinu koupel a uprostřed Kallistó, obklopenou nymfami, které ji svlékají.

V žádné z možných předloh však nenajdeme dva hlavní Tizianovy motivy: Dianu jako trůnící, imperiální postavu a násilné svlékání Kallistó, která je povalena na zem. Zdá se tedy, že Tizian vytvořil pro svůj výjev zcela novou ikonografickou kompozici, nezávislou na předchozích zobrazeních.²⁸⁰

Jednotlivé prvky však své předobrazy mají. Vodonoš, postava chlapce s hydrií na rameni, je klasickým antickým *topos* (**Fig. 19**). Tizian použil tento motiv jako zřídlo fontány v pozadí koupající se skupiny. Pro postavu Diany se zas Tizian inspiroval figurami

²⁷⁸ Pravděpodobně ve stejném roce vznikla v Tizianově dílně i druhá verze, umístěná dnes ve vídeňské Staatsgalerie. Oskar FISCHER: *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben – Tizian*, Stuttgart, Berlin und Leipzig, 336.

²⁷⁹ FRY, KENNEDY NORTH (pozn. 218) 10. Podrobněji viz předchozí kapitola Diana a Akteon – Tizianova Diana a Akteon.

²⁸⁰ PANOFKY (pozn. 3) 160.

Néreoven, jak je najdeme např. na sarkofágu Néreoven v Pise z poslední čtvrtiny 2. století n.l. (**Fig.20**)²⁸¹ a snad i helénistickými reliéfy v Palazzo Spada.²⁸²

James Lawson si všímá podobností obrazu Diany a Kallistó a jeho protějškového obrazu a domnívá se, že kompozice byla přizpůsobena proto, aby díla i symbolicky korespondovala. Kallistó se nachází na zrcadlově stejném místě jako „Venuše“ na obraze Diana a Aktaión (viz předchozí kapitola). Kallistó také jako jediná z dívek nemá upravený účes, což ji, podle Lawsona, také spojuje se spontánní Venuší. Celý výjev pak chápe jako souboj sterility (Diana) a fertility (Kallistó) a přeneseně pak jako dobývání úrodné půdy; tento duel nyní, v mytologické době, ještě vyhrávají nad člověkem – zušlechtovatelem bohové se svou divokou přírodou.²⁸³

Obraz Diany a Kallistó vznikl současně s dílem Diana a Aktaión a jeho kompozice i obsahová náplň je tak u obou pláten podobná. Podobně jako u Aktaióna, ani u Kallistó se Tizian nedržel doslovně Ovidiovy předlohy, ale výjev zdramatizoval násilným svlékáním Kallistó. Pro jednotlivé prvky použil některá běžná, z antiky odvozená schémata, např. chlapce s hydrií nebo pozici Diany. Na rozdíl od Aktaióna však ve výjevu s Kallistó nejsou spatřovány hlubší filosofické vrstvy.

²⁸¹ PANOFSKY (pozn. 3) 159, také BRENDEL (pozn. 73) 121.; Anne-Violaine SZABADOS: Nereides in LIMC VI, 1992, 798 (Nereides 185).

²⁸² PANOFSKY (pozn. 3) 159, také BRENDEL (pozn. 73) 121.

²⁸³ LAWSON (pozn. 220) 60.

III. 5 Perseus a Andromeda

III. 5. 1 Mýtus

S postavou Andromedy se setkáváme už u Hérodota²⁸⁴ (II, 91), Strabóna (*Géographia* I 2,35) či Plinia (VI, 35), ale první verze příběhu o Andromedě a o její záchraně Perseem se objevují až císařské době např. u Tacita²⁸⁵ (*Historiae* 5,2,3), Josepha Flavia²⁸⁶ (*De Bello Iudaico* 3,420), Hygina (*Astrologia* IV 2,9), Apollodóra (*Bibliotheca* II 4,3 – 5), Ovidia (*Metamorfózy* IV 669) a dalších.

Andromeda byla dcerou krále Kéfea a Kassiopeie. Podle Hérodota vládl Kéfeus v Aithiopii.²⁸⁷ Podle nejběžnější verze porovnávala královna Kassiopeia svoji krásu s Néreovny, dcerami boha Poseidóna, a vychloubala se, že je krásnější.²⁸⁸ Néreovny si stěžovaly u svého otce a Poseidón seslal na Kéfeovu říši potopu a mořskou obludu Keta. Kéfeos se dotazoval Ammónovy věštírny, jak se od potopy zachránit. Orákulum odpovědělo, že má Kéfeos obětovat Ketovi dceru Andromedu.²⁸⁹ Podle jiných vyžadoval obět Andromedy sám Poseidón.²⁹⁰ Princezna tak byla, s několika dary, připoutána ke skále na pobřeží.

Takto uviděl Andromedu Perseus, syn Danaé a Dia,²⁹¹ který se právě vracel domů s hlavou Gorgony Medúsy.

*Za matčin chlubivý jazyk trest nevinně pykala v oné
krajině Andromeda, jak rozkázal ukrutný Amón.
Princeznu připoutanou tam za ruce ke tvrdé skále
sotvaže Perseus spatřil (v ní viděl bys z mramoru sochu,
kdyby byl v lehounkém vánku vlas princeznin nepoletoval,
kdyby jí netekly slzy), žár plane v něm, aniž to tuší.²⁹²
Ovidius: Metamorfózy IV 669-674*

Perseus ihned vzplanul láskou ke krásné princezně a pod podmínkou, že se s ní bude moci oženit, ji vysvobodil a Keta zabil.

*Perseus na rychlých křídlech se uhýbá chňapavé tlamě,
obludě do bočních žeber meč srpatý hluboko vráží,
ted' zas do hřbetu tam, kde mušlemi porostlý není,
seká ji v tenký ocas, jímž obluda přechází v rybu.*

²⁸⁴ Hérodotos z Halikarnássu, řecký historik, kolem 484 – po 430 př.n.l.

²⁸⁵ Publius (?) Cornelius Tacitus, římský historik, asi 55 – kolem 120 n.l.

²⁸⁶ Josephus Flavius, židovský kněz, vojevůdce a dějepisec, 37/38 – po 100 n.

²⁸⁷ Robert GRAVES (pozn. 80) 249.

²⁸⁸ Konrad SCHAUENBURG: Andromeda in LIMC I, Zürich und München 1981, 774.

²⁸⁹ GRAVES (pozn. 80) 250.

²⁹⁰ HYGIN (pozn. 266) 55.

²⁹¹ Viz kapitola Danaé – Mýtus.

²⁹² OVIDIUS (pozn. 85) 100.

*Netvor z hluboké tlamy vod proudy krvavé chrlí,
Perseus mokrá má křídla, ježž tíží a v letu mu brání.
Již si netroufá rek se dál nasáklým sandálům svěřit,
když tu uvidí skálu, jež za klidné hladiny vodní
vyčnívá nad povrch moře, však za bouře celá je skryta.
Spočinul tam a drže se levicí o okraj skály,
třikrát neb čtyřikrát proklál té obludě slabiny mečem.²⁹³
Ovidius: Metamorfózy IV 723-729*

Podle Eurípidovy verze (fr. 125) ukázal Perseus Ketovi hlavu Medúsy a ten zkameněl.²⁹⁴ Krev, která z Gorgoniny hlavy odkapávala a dopadal na rostliny při pobřeží, je proměnila v korály.²⁹⁵ Podle Hygina pak Perseus nechal zkamenět ještě Kéfea a Andromedina snoubence Agenóra, kteří se po porážce Keta postavili proti svatbě Andromedy s Perseem.²⁹⁶

Pak se Perseus, podle úmluvy, s Andromedou oženil a vrátil se i s ní za svoji matkou Danaé na ostrov Seriphos. Zde s pomocí Medúsiny hlavy zabil matčina nápadníka Polydeukta a nešťastnou náhodou při hodu diskem také svého dědečka Akrisia. Později založil město Mykény.²⁹⁷ S Andromedou měl několik dětí, mezi nimi Persa, prapředka Peršanů.²⁹⁸

Podoby všech zúčastněných, Persea, Andromedy, Kassiopeie, Kéfea i obludy Keta byly později vyzdvíženy na nebe jako souhvězdí.

III. 5. 2 Antické památky

Epizoda Perseova dobrodružství, při které vysvobodil princeznu Andromedu a zabil obludu Keta, se těšila v antickém výtvarném umění velké oblibě a byly zpodobňovány různé fáze tohoto příběhu, od připoutávání Andromedy ke skále, přes Perseův příchod, jeho boj s obludou a osvobození Andromedy až po triumfální zobrazení mileneckého páru nad mrtvou příšerou.

Poutání Andromedy můžeme vidět například na plecích hydrie z londýnského muzea (Brit.Mus. E169) z Vulci z let 450 – 440 př.n.l. [48] Sedící Kéfeos přihlíží, jak služebníci zarážejí do země kůly, ke kterým zanedlouho připoutají princeznu, další služebníci přinášejí dary, zcela vpravo pak přichází Perseus. Andromeda je zcela oděná, a to v orientálním šatu a v kalhotách.²⁹⁹ Oděv postav svědčí o východním původu tohoto mýtu, odkud se do Řecka

²⁹³ Ibidem.101n.

²⁹⁴ SCHAUENBURG (pozn. 288) 774.

²⁹⁵ OVIDIUS (pozn. 85) 102.

²⁹⁶ HYGIN (pozn. 266) 55.

²⁹⁷ Linda JONES ROCCOS: Perseus in LIMC VII, Zürich und München 1994, 332.

²⁹⁸ SCHAUENBURG (pozn. 288) 775.

²⁹⁹ Ibidem. 776 (Andromeda 3).

dostal snad někdy během orientalizujícího období.³⁰⁰ Ke kůlům zaraženým v zemi je přivázána i Andromeda Malíře fiály na kalichovitém kráteru z Agrigenta (Mus.Civ.) z let 450 – 440 př.n.l.³⁰¹ Na fragmentu pelíké z Tarenta z období 370 – 360 př.n.l. (Würzburg Martin von Wagner-Museum 855) [49] stojí, mezi dalšími postavami, Andromeda před jakousi jeskyní. Jde o novou ikonografii jihoitalských váz, která se objevuje od čtvrté čtvrtiny 4. století př.n.l. Jeskyně tu snad symbolizuje vstup do Hádovy říše.³⁰² Na sobě má stále orientální, ale již ženské šaty.³⁰³ V dolním plánu vidíme Persea s jeho typickými atributy: okřídlenými sandály, Hádovou čapkou, která mu zaručovala neviditelnost, zvláštním zahnutým mečem a pytle s hlavou Medúsy (snad v pravé ruce).³⁰⁴

Příchod, resp. přilet Persea byl zřejmě zachycen na nástěnné malbě malíře Euantha v Diově chrámu v Pelusii, snad z 1. století př.n.l. Malba je však dnes ztracená, zachoval se nám pouze její popis u Achillea Tatia (3,6-7).³⁰⁵

Na pozdně korintské amfoře z Cerveteri (Berlin Staat.Mus. F 1652) ze druhé čtvrtiny 6. století př.n.l. [50] již vidíme boj s mořskou obludou. Perseus, jenž má na ruce zavěšenou tašku s Medúsinou hlavou, hází kameny na hlavu obrovského Keta. Andromeda, která, zdá se, není nijak připoutána, pomáhá Perseovi. Všechny postavy jsou popsány.³⁰⁶

Již v polovině 4. století př.n.l. se ve vázovém malířství objevuje Andromeda připoutaná ke skále.³⁰⁷ Provedl ji tak např. Malíř Kassandry na kampánské hydrii z let 360 – 350 př.n.l. (Berlin Staat.Mus. 3283) [51].³⁰⁸ Tento ikonografický typ vznikl pravděpodobně v Tarentu ve 4. století př.n.l. a odtud se dostal do jižní Itálie a později do Pompejí.³⁰⁹

Výjev Persea a Andromedy byl oblíben i v římském nástěnném malířství. Scénu Perseova příchodu najdeme na fresce z Boscotrecase (New York MMA 20.192.16) (Fig.22)³¹⁰ nebo v Pompejích (Pompeje I 7,7, Casa del Sacerdos Amadus, 3. styl)³¹¹. Uprostřed je ke skále připoutaná oděná Andromeda, vpředu dole rozeznáváme Keta, dále vlevo přilétá Perseus; v pozadí vpravo vidíme Persea v rozhovoru s Kéfeem před palácem.

³⁰⁰ Kyle M. PHILLIPS Jr.: Perseus and Andromeda in American Journal of Archeology, vol. 72, 1968, 1.

³⁰¹ SCHAUENBERG (pozn. 288) 775 (Andromeda 5), JONES ROCCOS (pozn. 297) 342 (Perseus 176).

³⁰² PHILLIPS (pozn. 300) 11.

³⁰³ Ibidem. 776n (Andromeda 10).

³⁰⁴ JONES ROCCOS (pozn. 297) 332.

³⁰⁵ Ibidem. 342 (Perseus 175).

³⁰⁶ Ibidem. 343 (Perseus 187), SCHAUENBERG (pozn. 288) 775n (Andromeda 1).

³⁰⁷ O genezi poutání Andromedy podrobně PHILLIPS (pozn. 300).

³⁰⁸ SCHAUENBERG (pozn. 288) 777 (Andromeda 19).

³⁰⁹ PHILLIPS (pozn. 300) 1.

³¹⁰ SCHAUENBERG (pozn. 288) 778 (Andromeda 32), JONES ROCCOS (pozn. 297) 342 (Perseus 178a).

³¹¹ JONES ROCCOS (pozn. 297) 342 (Perseus 178b).



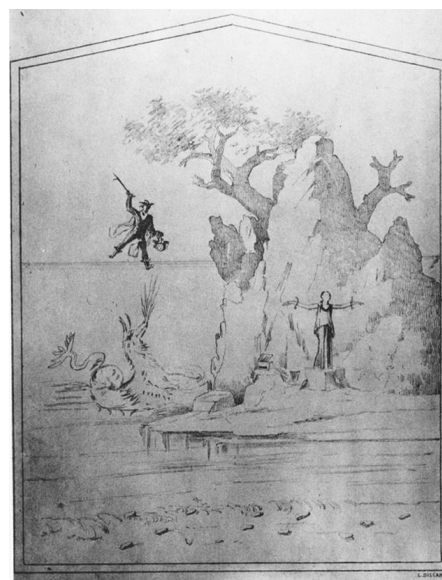
Obr. 48 Hydrie z Vulci z let 450 – 440 př.n.l.
(Londýn, Brit.Mus. E169).



Obr. 49 Fragment pelíké z Tarenta
z období 370 – 360 př.n.l. (Würzburg
Martin von Wagner-Museum 855).



Obr. 53 Pompejská freska. (Pompeje V 9,6–
7, Neapol, Mus.Naz. 8998, 4. styl).



Obr. 52 Náčres pompejské malby
napodobující 3. styl (Pompeje IX
7,16a).



Obr. 51 Kampánská hydrie, 360
– 350 př.n.l. Malíř Kassandry.
(Berlin Staat.Mus. 3283).



Obr. 50 Pozdně korintská amfóra
z Cerveteri, 2. čtvrtina 6. století
př.n.l. (Berlin Staat.Mus. F 1652).



Obr. 54 Sousoší z císařské
doby, mramor. Zámek
Marienburg.

Podobnou, jen zrcadlově obrácenou kompozici měla i pompejská malba napodobující 3. styl (Pompeje IX 7,16a) [52].³¹²

Zajímavým zobrazením z 2. století n.l. je reliéfní globus, držený mramorovou sochou Atlanta, na kterém jsou znázorněna souhvězdí (Neapol Mus.Naz. 6374) (**Fig.23**). Perseus v čapce a okřídlených botkách, s hlavou Gorgony a s mečem, je zachycen zezadu.³¹³

Na dalších pompejských freskách najdeme moment osvobození Andromedy: princezna je již uvolněna z pout a Perseus jí pomáhá sestoupit ze skály (Pompeje V 9,6-7, Neapol Mus.Naz. 8998, 4. styl) [53].³¹⁴ Taková scéna byla zobrazována i v reliéfech, na mincích a mozaikách.

Zejména v římské době bylo běžné, že Andromeda byla zobrazena nahá nebo jen se závojem. Příkladem může být rýnská reliéfní láhev ze 4. století n.l. (soukr. sbírka) nebo mramorové sousoší z císařské doby na zámku Marienburg [54].³¹⁵ Příklady však najdeme i na řeckých vázách (např. hydrie 340 – 330 př.n.l.).³¹⁶

III. 5. 3 Tizianův Perseus a Andromeda

Poesii s námětem Persea a Andromedy přislíbil Tizian španělskému králi již v dopise z roku 1554.³¹⁷ Tizian na ní pravděpodobně ihned začal pracovat a hotový obraz dostihl Filipa II. v Ghentu o dva roky později.³¹⁸ Do Španělska se však nedostal dříve, než byl spárován s protiobrazem Únosu Európe, na kterém pracoval Tizian v letech 1559 – 62.³¹⁹ Dokládají to Filipovy španělské inventáře, které uvádějí obrazy až od roku 1666.³²⁰

Otázkou však zůstává, které z dnes dochovaných Tizianových pláten je to, určené pro Filipa II. Obecně se má za to, že „pravým“ obrazem je dílo uchovávané dnes ve Wallace Museum v Londýně (**Fig.21**).³²¹ Osudy tohoto díla však můžeme vystopovat jen do 18. století.³²² Rearick se na základě srovnání s autorskou skicou pro tuto *poesii* [55] domnívá, že obraz z Wallace Museum je replikou původní kompozice, která se od londýnské značně

³¹² SCHAUENBERG (pozn. 288) 779 (Andromeda 40).

³¹³ JONES ROCCOS (pozn. 297) 343 (Perseus 195).

³¹⁴ Ibidem. 344 (Perseus 204), SCHAUENBERG (pozn. 288) 779 (Andromeda 69).

³¹⁵ SCHAUENBERG (pozn.288) 779 (Andromeda 55), 782 (Andromeda 89).

³¹⁶ Ibidem. 777 (Andromeda 20).

³¹⁷ Viz kapitola *Poesia*, str. 11.

³¹⁸ John INGAMELLS: 'Perseus and Andromeda': the provenance in The Burlington Magazine, vol. 124, 1982, 396.

³¹⁹ PANOFISKY (pozn. 3) 165.

³²⁰ GOULD (pozn.39) 414.

³²¹ FISCHER (pozn. 278) 336n; PANOFISKY (pozn. 3) 164.

³²² Osudy obrazu shrnul INGAMELLS (pozn. 318).

lišila.³²³ Víme také, že Tizian později, v roce 1568, nabídl variantu Persea a Andromedy římskému císaři Maxmiliánu II., ten ji ale odmítl a obraz se pak ztratil.³²⁴ Je tedy možné, že Wallace Museum vlastní právě tuto variantu, a nikoli původní obraz Filipův.³²⁵

Plátno z Wallace Museum bylo v minulosti prozkoumáno rentgenem a tato metoda odhalila původní kompozici výjevu. Ta se také od finálně verze poněkud liší, základní kompozice je však shodná. Postava Andromedy byla původně méně protažená a jako by se vznášela před skálou, nad hlavou měla obě paže, nikoli jen jednu, jak vidíme dnes. Také Perseus změnil svoji polohu, místo krkolomného příletu původně snad přicházel pěšky.³²⁶ Cecil Gould dokonce spekuluje, že obě postavy byly na prvotní verzi umístěny obráceně, tedy Perseus vlevo a Andromeda vpravo.³²⁷ Pokud by měl Gould pravdu, proběhl by vývoj Tizianovy kompozice právě na tomto plátně, což by potvrzovalo jeho původnost coby první varianty. Je však také možné, že Filip, z dnes již neznámých důvodů, obdržel některou z replik, jak jsme o tom hovořili v případě Venuše a Adónida.

III. 5. 4 Perseus a Andromeda od antiky k Tizianovi

Postavy Persea a Andromedy byly jako představitelé souhvězdí zobrazovány nejen v antice, ale i po celé období středověku.³²⁸ Jako takové však také prodělaly nemalý ikonografický vývoj, ba přímo často i významový posun. Ještě v 9. století v rukopisu z Leydenu najdeme Persea tak, jak ho známe z klasické doby [56]: nahý muž v plášti a s čapkou, s křídélky na patách, s mečem v pravé ruce a hlavou Medusy v levé. V italo-arabském rukopisu z pařížského Arsenálu [57] je postava Persea upravena podle hvězd jeho souhvězdí, zároveň je také oblečen do orientálních šatů a místo hlavy Medúsy drží vousatou mužskou hlavu, hlavu démona. Obdobný proces proběhl i s Andromedou [58]. Vidíme, jak prostředí transformovalo Perseův i Andromedin vzhled i jednotlivé komponenty mýtu. Je však nutné mít stále na paměti, že právě skrze východní rukopisy se mytologické ikonografické typy dostávaly zpět do Evropy.³²⁹

V 15. století se v Evropě setkáme s křesťanskou interpretací mýtu. Perseus je vykládán jako křesťanský rytíř, bránící církev – Andromedu před jejími nepřáteli – mořskou

³²³ REARICK (pozn. 106) 45.

³²⁴ Liana de GIROLAMI CHENEY: Edward Burne-Jones' Andromeda: Transformation of Historical and Mythological Sources in *Artibus et historiae*, vol. 25, 2004, 213.

³²⁵ PANOFSKY (pozn. 3) 164.

³²⁶ Ibidem. (pozn. 29) 166.

³²⁷ Podrobněji GOULD (pozn. 39) 112.

³²⁸ Viz kapitola Tizian a antika, str. 17.

³²⁹ Srov. kapitola Tizian a antika.

obludou. Perseův hrdinský čin byl pak chápán jako alegorie proslulosti či věhlasu [59]. Úsilí prvních renesančních umělců, tedy těch, kteří obraceli svoji pozornost opět ke klasické době, spočívalo v očištění mytologických postav a příběhů od podobných středověkých nánosů. Tak postupoval také Albrecht Dürer, který pro svého Persea sice vycházel z arabských rukopisných vzorů, zároveň však zužitkoval svoji znalost antických pramenů. Vrátil tak Perseovi křídélka a démona opět připodobnil Gorgoně Medúse [60].

V 16. století se téma Persea a Andromedy stalo velice oblíbeným, umožňovalo totiž kombinovat stránku estetickou, kosmologickou a zapracovat i politické téma. Pierro di Cosimo tak vytvořil v roce 1510 pro Filippa Strozziho mytologickou kompozici s tímto námětem, která byla ve skutečnosti aluzí na návrat rodiny Medici do Florencie. Mytologické ilustrace se samozřejmě objevily také v *Ovidio Metamorfoseos Vulgare* A. di Bandoniho z roku 1508 (Fig.24) a později i v *Ovide figuré* na dřevořezu Bernarda Salomona v roce 1557 (Fig.25).³³⁰ Kompozice *Ovidia Vulgare*, zejména její pravá část, mohla být inspirací i pro Tiziana.³³¹

Tizian nepochybně znal některá středověká zobrazení osvobození Andromedy a zcela jistě mu byly známy i ilustrace ovidiovských parafrází či překladů. Přesto však najdeme na jeho obraze několik motivů, které nemají předchůdce na dřívějších zobrazeních. Jsou to trsy korálů při skalisku, pozice Persea a perspektivní zkratka, ve které je zachycen, a Perseova podivná zbraň.³³² Podle Panofského vycházel Tizian z pečlivé četby Ovidia. Korály jsou zmíněny na samém konci příběhu o Andromedě.

*Perseus vítězné ruce si umývá nabranou vodou;
aby pak hlavě s hady snad neškodil ten tvrdý písek,
listím pokryje zemi a rozprostře sítiny mořské,
na něž položí jemně tvář Medúsy, Forkovy dcery.
Stonky, dosavad čerstvé a svěží svou žízňivou dření,
nasáknou do sebe moc té příšery, dotykem ztvrdnou,
na křehký kámen vše ztuhlo, co haluzí bylo a listím.*

...
*co bylo pod vodou keřem, to nad vodou mění se v kámen.*³³³
Ovidius: Metamorfózy IV 740-746; 752.

Také Perseovu zbraň zmiňuje Ovidius hned na několik místech a hovoří o ní jako o „srpovité“ či „zahnuté“ (*teloque accingitur unco; ferrum curvo tenus abdidit hamo; falcato*

³³⁰ GIROLAMI CHENEY (pozn. 324) 208n.

³³¹ GINZBURG (pozn. 65) 88n.

³³² PANOFSKY (pozn. 3) 167n, také GIROLAMI CHENEY (pozn. 324) 214n; GINZBURG (pozn. 65) 88.

³³³ OVIDIUS (pozn. 85) 102.



Obr. 55 Tizian: *Perseus a Andromeda*. Kresba. (Firencie, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, no. 12911 F, verso).



Obr. 56 Souhvězdí Persea. *Codex Leydensis Vossianus* LAT. 79, 9. století.



Obr. 57 Souhvězdí Persea. (Paříž, Bibliothèquede l'Arsenal, MS. 1036).



Obr. 58 Arabský rukopis ze Samarkandu, 1430 – 1440. (Bibliothèque nationale de France).



Obr. 59 *Alegorie dobré pověsti*. Francouzský rukopis, poč. 15. století. (Bibliothèque nationale de France)



Obr. 60 Perseus na dřevořezu Albrechta Dürera (detail). 1515.

verberat ense)³³⁴. Opisuje tak řecké slovo ἀρπη. Již ve starověku byl Perseus zobrazován s dvojitým, srpovitým mečem nebo mečem s hákem [49]. Perseův příchod pak Ovidius popisuje slovem *praeceps*, po hlavě, hlavou napřed. Zdá se tedy, že Tizian následoval Ovidia *ad litteram*.³³⁵

Na žádné z předchozích ilustrací, pomineme-li antická zobrazení, však nenajdeme předlohu pro Perseův zahnutý meč. K.M. Phillips navrhuje jako možný zdroj inspirace výše zmiňovaný spis Achillea Tatia, který podnítil Tizianovu tvorbu už i dříve.³³⁶ V jeho díle najdeme mimo jiné také podrobný popis nástěnné malby malíře Euantha, kterou provedl v Diově chrámu v Pelusii a která zachycovala právě Andromedinu záchranu Perseem. Tatiu tu mluví velice přesně o tvaru Perseova meče, pozici Andromedy, tvaru skály a podobě mořské obludy.

...V zadní místnosti jsme viděli dva obrazy, dílo malíře Euantha: jeden představoval Andromedu; druhý Prométhea (...). Skála byla vyhloubena ve tvaru dívčina těla a podle hrubého povrchu bylo jasné, že ji chtěl malíř zobrazit jako dílo přírody a nikoli lidské ruky. V té díře se nacházela dívka, krása jejích tvarů jí dávala vzhled právě dokončené sochy; nebýt řetězců a přítomnosti mořské obludy, jež dělaly z tohoto místa hrubou, nedokončenou hrobku. (...) Její paže byly roztažené do stran a upoutané ke skále, zápěstí a prsty visely dolů jako vinné hrozny z révového keře. (...) Takto připoutaná očekávala smrt, ustrojená ve svatebním bílém rouchu dosahujícím po paty, z látky tak jemné, jako by byla utkána z pavoučích sítí (...). Obluda byla zobrazena, jak se vynořuje z moře naproti dívce, pouze hlava mu vyčnívala z vln, ale větší část jejího těla bylo lze rozeznat pod hladinou: ramena, šíji, křivku jejího hřbetu, páteř i zahnutý ocas. Mohutné čelisti zely rozevřené v šířce ramen až k ústí žaludku. Perseus byl umístěn mezi příšeru a dívku, sestupujíc z oblohy, jeho tělo bylo nahé, vyjma pláště přes ramena, okřídlené sandály a čapce, díky které se stával neviditelným. V levé ruce třímál Gorgoninu hlavu, kterou držel před sebou jako štít (...). Pravou ruku měl vyzbrojenu ostřím, jež sdílelo tvar rovného meče i šavle; od rukojeti až do poloviny mělo tvar meče, zbytek byl kombinací meče a šavle; ostří pokračovalo rovně, aby způsobilo zranění, zahnutá část umožňovala zbrani je ještě umocnit. To byl příběh Andromedy.³³⁷

Achilleus Tatios: *Leukippé a Kleitophón, III*

Bez zajímavosti není ani fakt, že většina dřívějších umělců umístila do výjevu i další postavy, jak to bylo ostatně časté i v antice. U Tiziana však najdeme pouze hlavní hrdiny, právě tak, jak popisuje Tatios. Znovuvytvořením ztraceného Euanthova díla by se Tizian zapojil do

³³⁴ Citováno podle PANOFSKY (pozn. 3) 168. (*Metamorfózy* IV 666; 720; 727).

³³⁵ PANOFSKY (pozn. 3) 168. V českém překladu, se kterým pracujeme, se bohužel tento výraz neodrazil.

³³⁶ Srov. kapitola Tizianovy *poesie* a pozn. 33.

³³⁷ Achilles TATIUS: *Leucippe and Clitophon*, Philadelphia [1902], 261-271 [on-line] <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?view=thumb;size=100;id=uva.x030833343;page=root;seq=443;num=421;orient=0#page/261/mode/1up> (13.8.2011), překlad z angličtiny autorka.

tolik oblíbené *paragoné* malířství a řečnictví a zároveň by se porovnal s Tatiem v úloze *ekphrasis*. Pro původní pozici Andromedy, jak ji odhalily rentgenové snímky, se tedy Tizian inspiroval nejspíše právě u Achillea Tatia.

Později však Tiziana něco donutilo kompozici změnit. Původní kompozice z let 1555-56 byla po roce 1559 několikrát přemalovávána. Důvodem byl pravděpodobně sílící vliv manýristických tendencí.³³⁸ Pro novu pozici Andromedy se mohl Tizian inspirovat např. ilustracemi Bernarda Salomona (**Fig.25**). Jde o klasické schéma, používané už v klasické době, jako vidíme např. na mramorové římské kopii sochy Amazonky (**Fig.26**), a které použili pro stejný výjev i Vasari nebo Cellini. Benvenuto Cellini vytvořil svůj reliéf (**Fig.27**) v roce 1554, ale ve svém životopise uvádí, že model pro tuto postavu měl hotový už dávno předem. Tizian mohl tento model vidět u něj v ateliéru. Také Celliniho Perseus je až překvapivě podobný Tizianovu.³³⁹ Podle Girolami Cheney nalezneme pro postavu Andromedy vzory na sarkofágu Néroveň³⁴⁰ a reflektuje podle ní také v té době právě v Římě objevenou sochu Láokoónta.³⁴¹ Brendel nachází předlohu pro Andromedu na pozdně antoninovském sarkofágu s Niobovnými (dnes v New Yorku).³⁴² Je však otázkou, zda a jak se mohl Tizian se sochou a sarkofágem seznámit.

Původní Tizianova kompozice byla pravděpodobně inspirována *ekphrasí* Achillea Tatia, se kterou se Tizian seznámil prostřednictvím svého přítele a překladatele Ludovica Dolce. Nelze posoudit, do jaké míry inspirovala Tiziana právě tato *ekphrasis* a do jaké míry to byly Ovidiovy *Metamorfózy*, resp. jejich parafráze. Po čase však dospěl Tizian ke změně kompozice. Vedlo ho k ní patrně setkání s pracemi Bernarda Salomona a Benvenuta Celliniho a nová vlna zájmu o klasické antické památky. Přestože se nabízejí některé konkrétní antické artefakty, které by mohly umělce inspirovat, zdá se, že jejich vliv na Tiziana byl pouze druhotný, a to skrze kompozice jeho současníků. Pod těmito vlivy změnil Tizian postavení Andromedy po vzoru soudobých ilustrátorů, (event. sochy Amazonky, Láokoónta) a postava Persea se vznesla do nezvyklé pózy po příkladu Salomona a Celliniho.

³³⁸ PANOFSKY (pozn. 3) 167.

³³⁹ GOULD (pozn. 39) 114.

³⁴⁰ Srov. REARICK (pozn. 106) 45.

³⁴¹ GIROLAMI CHENEY (pozn. 324) 214. Socha byla objevena na Esquilinu v roce 1506. Erika SIMON: Laokoon in LIMC VI, 1992, 199 (Laokoon 7).

³⁴² BRENDDEL (pozn. 73) 122. Wilfred GEOMINY: Niobidai in LIMC VI, 1992, 921 (Niobidai 32c).

III. 6 Únos Európe

III. 6. 1 Mýtus

O Európe, dceři fénického krále, se dočteme už u Homéra (*Ilias* 14,321-22), ten ji však ještě nenazývá jménem. Aischylos³⁴³ zachycuje ve svém díle *Kares/Európe* Európe v Lykii, kde očekává zprávy o svém synu Sarpédonovi, bojujícím u Tróje, a zmiňuje se také o tom, jak se Európe stala Diovou milenkou. Později se o Európe zmiňuje Moschos³⁴⁴, Ovidius (*Metamorfózy* II, 846 – 851), Apollodóros (*Bibliotheca* 3 [2] 1,1), Lúkiános či Hyginus (*Fabulae* 178).

Európe byla dcerou krále Sidonu (Tyru) Agenóra (jindy Phoinixe/Foinika)³⁴⁵ a Téléfassy, zvané též Argiopé. Jejími bratry byli Kadmos, Foinix, Kilix, Thasos a Fineus.³⁴⁶ Do Európe se zamiloval Zeus; nařídil proto Hermovi, aby zahnal stádo krav z hor na pobřeží, kde se Európe obvykle procházela se svými družkami.

*Otec ho zavolá stranou a zatajiv, že je v tom láska,
poslání toto mu dá: „Můj synu a poslíčku věrný
rozkazů mých, všech průtahů zanech a obvyklým letem
zalet' mi do těch krajů, jež pod souhvězdím tvé matky
nalevo leží – lid tamní je nazývá sídónskou zemí.
Až tam budeš, pak královské stádo, jež poblíže vidíš
pásti se na horské trávě, hled' zahnat mi ku břehům moře!“*³⁴⁷

Ovidius: Metamorfózy II, 834-840.

Sám se pak proměnil ve sněhobílého býka a připojil se ke stádu pasoucímu se podél břehu. Európe byla překvapena jeho krásou, a když zjistila, že je mírný, začala si s ním hrát. Nakonec mu vylezla na hřbet, býk se sní procházel na okraji moře a náhle začal plavat pryč, zatímco Európe se úzkostně ohlížela zpět.³⁴⁸

*Zvolna když zbavil ji strachu, hned hrud' svou nabízí panně,
aby ji poplácala, hned nastrkuje zas rohy
k ovití novými věnci, až konečně troufá si dcera
královská sednout mu na hřbet, nic netušíc, na koho sedá.
Vtom se pozvolna bůh již vzdaluje pevného břehu,
nohama nepravých tvarů se ve vlnách zprvu jen brouzdá,
potom však zachází dále a doprostřed hladiny moře
odnáší kořist. Ta děsem se ohlíží k pevnině zpátky,
od níž je unášena, svou pravici za roh jej drží,*

³⁴³ Aischylos, řecký dramatik, 525/24 – 456/55 př.n.l.

³⁴⁴ Moschos ze Syrákús, řecký básník, kol. poloviny 2. století př.n.l.

³⁴⁵ Martin ROBERTSON: Europe I in LIMC IV, Zürich und München 1988, 76.

³⁴⁶ GRAVES (pozn. 80) 203.

³⁴⁷ OVIDIUS (pozn. 85) 58.

³⁴⁸ GRAVES (pozn. 80) 203.

levici na hřbet mu tiskne a šaty jí ve větru vlají.³⁴⁹
Ovidius: Metamorfózy II, 864-873.

*Takto hovoří dívka a s úsměvem sedá mu na hřbet,
ostatní chtěly za ní; tu býk se pojednou vzepjal,
uchvátiv, kterou si přál, a bleskem uháněl k moři.
Obrátila se nazpět a volala milé své družky,
obě ruce k nim vztáhla – a marně: nemohly za ní.³⁵⁰*
Moschos: Európe 104-108.

Někteří antičtí autoři (Homér, Hésiodos (*Frg.140*) a s nimi i Ovidius) přímo ztotožňují býka s Diem, podle jiných (Aischylos) byl pouze prostředníkem Diova záletu. Podle Akusilaa se jednalo o téhož býka, kterého později lapil na Krétě Héraklés.³⁵¹

Zeus – býk pak s Európe vystoupil z moře na Krétě, nedaleko města Gortýna, proměnil se v orla a Európe znásilnil poblíž studánky.³⁵² Európe pak porodila tři syny: Minóa, Rhadamanta a Sarpédona. Později se vdala za krétského krále Asteria.³⁵³

Podle Gravese zachycuje znásilnění Európe raně helénský zábor Kréty a bylo odvozeno z předhelénských zobrazení Měsíční bohyně, která jede vítězně na své oběti, Slunečním býku. Taková scéna se zachovala na plaketkách z mykénské Mideii.³⁵⁴ Európe snad byla uctívána na Krétě jako měsíční bohyně.³⁵⁵

III. 6. 2 Antické památky

V antickém umění se můžeme setkat se dvěma způsoby zobrazení Európe a býka: prvním je Európe, zobrazená vedle býka, nikoli na něm (scény „seznamování“ na pobřeží, věnčení býka atd.), druhým je pak samotný únos, tedy Európe na býku.

Výjev „seznamování“ se objevuje na řeckých červenofigurových vázách, ale i na krétských mincích a v římském umění. Na apulském zvoncovitém kratéru z doby kolem roku 380 př.n.l (Paříž, Louvre K3) [61] sedí Európe, zahalena závojem, v loubí u bazénku a býk se k ní pomalu blíží, přitom před Európe jakoby pokleká. Přítomny jsou i další postavy: Afrodíté s Erótem, žena s hydrií a dvě polopostavy hovořících žen.³⁵⁶ Výjev s přibližujícím se býkem se objevuje také např. na zlatém krétském statéru z raného 4. století př.n.l. [62]. Na

³⁴⁹ OVIDIUS (pozn. 85) 59.

³⁵⁰ Řečtí idylikové – Theokritos, Moschos, Bion, Praha 1946. překl. Rudolf Kuthan, 72.

³⁵¹ ROBERTSON (pozn. 345) 76.

³⁵² GRAVES (pozn. 80) 203.

³⁵³ ROBERTSON (pozn. 345) 76, také HYGIN (pozn. 266) 127.

³⁵⁴ GRAVES (pozn. 80) 205.

³⁵⁵ ROBERTSON (pozn. 345) 77.

³⁵⁶ Ibidem. (Europe 4).

aversu vidíme Európe sedící na skalisku, ke které se blíží býk, na reversu sedícího Herma.³⁵⁷ Európe laskající býka vidíme např. na apulském kráteru z období kolem roku 330 př.n.l. (Vatikán AA1).³⁵⁸ Býk je zde zobrazen stojící zpříma, zatímco na apulské amfoře z téže doby (Vatikán X7) se Európe sklání k býku, který před ní pokleká. Opět jsou zobrazeny i další postavy, Erós, Hermés, Afrodíté, Európina chůva.³⁵⁹

Zobrazení únosu Európe má mnohem širší užití než Európe s býkem, najdeme ho jak na keramice, tak na kamenných reliéfech, rytých kamenech, reliéfních vázách, jako terakotovou skupinu, a později i v umění etruském a římském.

Výjev byl oblíben zejména na přelomu 6. a 5. století př.n.l., kdy ho najdeme na černofigurových vázách. Európe je obvykle zobrazena v chitónu a v himatiu, sedící prostě na býku překonávajícím moře (zpravidla směrem vpravo). Příkladem černofigurového provedení je hydrie z let 530-520 př.n.l. (Paříž, Louvre E 696) s Európe sedícím na býku v chitónu, před býkem plave delfín a za ním vidíme ostrov se zajícem (Krétu).³⁶⁰ Podobně jede dívka na býku na červenofigurové pelíké z Agrigenta z období 480 – 470 př.n.l. (Mus.Arch. Rav. 1319) [63].³⁶¹ Dalším způsobem zobrazení je Európe plavající podél býka, jak ji vidíme např. na rybím talíři z let 370-360 př.n.l. (Leningrad, Ermitáž B 3292). Společně s Európe a býkem jsou tu zobrazeny také Eróti, Nereidy, Poseidón a množství ryb.³⁶²

Na jihoitalských červenofigurových vázách je Európe obvykle zcela oblečená, výjimku tvoří fragment apulské vázy z doby kolem roku 350 př.n.l. (Kodaň, Nat.Mus. 13433), kde je zobrazena Európe polonahá, plovoucí podél býka.³⁶³ Zahalenou dívku najdeme např. na lukánské panathenajské amfoře, pocházející z doby kolem roku 400 př.n.l. (Londýn MB F 184), kde dvojici následuje Erós a rybky, vedle je zobrazen ověnčený muž s holí – snad Európin otec Agenór.³⁶⁴ Dalším příkladem je kalichový kráter z Paesta z doby kolem roku 330 př.n.l. (Malibu, Getty Mus. 81.AE.78) [64], podepsaný Assteem. Mimo Európe na býku vidíme vpředu Skyllu s trojzubcem, vzadu Tritóna s veslem, Potha a další postavy.³⁶⁵

Výjev únosu Európe najdeme na několika rytých kamenech nebo jako vápencový reliéf na pokladnici Sykiónu v Delfách (kol. 560 př.n.l.). Európe na býku tvoří také apliku bronzového držadla zrcadla z Lokri z raného 4. století př.n.l. (Reggio Calabria, Mus.Naz.)

³⁵⁷ Ibidem. (Europe 12).

³⁵⁸ Ibidem. (Europe 8).

³⁵⁹ Ibidem. (Europe 9).

³⁶⁰ Ibidem. 78 (Europe 23).

³⁶¹ Ibidem. 79 (Europe 42).

³⁶² Ibidem. 80 (Europe 59).

³⁶³ Ibidem. (Europe 71).

³⁶⁴ Ibidem. (Europa 68.)

³⁶⁵ Ibidem. (Europe 74).



Obr. 61 Apulský zvoncovitý kratér, kolem roku 380 př.n.l (Paříž, Louvre K3).



Obr. 62 Krétský statér z raného 4. století př.n.l.



Obr. 63 Pelíké z Agrigenta, 480 – 470 př.n.l. (Mus.Arch. Rav. 1319).



Obr. 64 Kalichový kratér z Paesta, kolem roku 330 př.n.l. (Malibu, Getty Mus. 81.AE.78).



Obr. 67 Mozaika z Madridu ze 4. století n.l. (Mus.Arch.).



Obr. 65 Aplika bronzového držadla zrcadla z Lokri, rané 4. století př.n.l. (Reggio Calabria, Mus.Naz.).



Obr. 66 Nástěnná malba z Pompejí (IX 5,18, Neapol Mus.Naz. 111475).

[65]³⁶⁶ a zdobí také rub bronzového zrcadla z Eretrie ze stejné doby (Athény, Nat.Mus. St. 7422)³⁶⁷.

V římském umění se Európe častěji objevuje obnažená, např. na nástěnné malbě v Pompejích (IX 5,18, Neapol Mus.Naz. 111475) [66]³⁶⁸, obdobně byla údajně zobrazena dokonce dvakrát v Domu Aurea.³⁶⁹ Na mozaice z Uthiny z přelomu 2. a 3. století n.l. (Tunis, Bardo) vidíme klečícího býka, na nějž polonahá Európe právě nasedá,³⁷⁰ na mozaice v Madridu ze 4. století n.l. (Mus.Arch.) [67] je pak zobrazena nahá docela.³⁷¹

Európe unášená býkem byla také jedním z námětů terry sigillaty v 1. – 2. století n.l. (typ Oswald 62, 63,64) [68]³⁷². Únos Európe posloužil také jako reliéfní diskovitá ozdoba, snad nábytku, z 3. – 4. století n.l. (anglická soukr.sb.).³⁷³

III. 6. 3 Tizianův Únos Európe

Na obraze únosu Európe pracoval Tizian od roku 1559, kdy se o něm poprvé zmiňuje v jednom ze svých dopisů,³⁷⁴ a Filipovi II. byl doručen o tři roky později, v roce 1562.³⁷⁵ Dnes se dílo nachází v Bostonu v Isabella Stewart Gardner Museum (**Fig.28**). Európe byla zkomponována jako protiobraz Persea a Andromedy. Původně však Tizian zamýšlel spárovat Andromedu s Iásonem a Médeiou,³⁷⁶ takové plátno ale pravděpodobně nebylo nikdy namalováno.

Únos Európe je téměř dokonalým protiobrazem Persea a Andromedy. Oba zachycují mořskou krajinu, oběma dominuje diagonála nahého ženského těla, u obou je horní prázdný roh vyplněn postavami, Perseem nebo skupinou kupidů. Tyto skupiny hrají důležitou roli ve vyvážení kompozice, stejně jako závěsy ve dvojici *bagni*.³⁷⁷

Únos Európe ale nebyl v Tizianově cyklu novinkou, měl být součástí další dvojice, spolu se Smrtí Aktaióna. Výjev Aktaiónovy smrti Tizian rozpracoval, ale nedokončil; obraz je dnes umístěn v National Gallery v Londýně [69]. Můžeme se jen dohadovat, zda jej maloval již po dokončení Andromedy a Európe jako součást další dvojice *poesíí*, nebo ho

³⁶⁶ Ibidem. 82 (Europe 98).

³⁶⁷ Ibidem. (Europe 100).

³⁶⁸ Ibidem. 83 (Europe 125).

³⁶⁹ Ibidem. (Europe 128 a 129).

³⁷⁰ Ibidem. 84 (Europe 144).

³⁷¹ Ibidem. (Europe 146).

³⁷² Ibidem. 86n (Europe 189-191).

³⁷³ Ibidem. 87 (Europe 199).

³⁷⁴ PANOFSKY (pozn. 3) 164.

³⁷⁵ ROSAND (pozn. 18) 540.

³⁷⁶ Srov. kapitola Tizianovy *poesie*.

³⁷⁷ PANOFSKY (pozn. 3) 165.

nemínal do cyklu zařadit, nebo na něm pracoval současně s Andromedou a Európe a později, když změnil párování výjevů, Smrt Aktaióna opustil. Zdá se však pravděpodobné, že právě tato poslední varianta je nejbližší skutečnosti. Aneta Georgievska-Shine upozorňuje na několik detailů naznačujících, že Únos Európe byl pro Tiziana závěrečným obrazem cyklu. Tizian sám označil svůj obraz jako „pečeť“, *sigillo*, podobně jako označovali antičtí básníci závěrečnou báseň cyklu. Obraz je pak podepsán TITIANVVS P(inxit), tedy Tizian namaloval. Malíř zde nepoužil obvyklého výrazu *facebat*, dělal, který vyjadřoval neukončenost malířské práce, ale naopak užil dokonavý vid, vyjadřující uzavření, završení práce.³⁷⁸ Únos Európe tedy pravděpodobně cyklus *poesii* pro španělského krále Filipa II. uzavíral.

III. 6. 4 Únos Európe od antiky k Tizianovi

Európe se, jako nositelka jména Starého kontinentu, ze středověkých textů nemohla vytrátit. Její zobrazení však bylo přizpůsobeno středověkému prostředí a smýšlení. V křesťanském pojetí symbolizovala Európe lidskou duši, kterou býk – Kristus odnáší do nebe.³⁷⁹ Takové zobrazení najdeme např. ve francouzském rukopisu *Ovide moralisé* ze 14. století [70]. V 15. – 16. století se mohl tento význam zcela vytrátit nebo transformovat, francouzská iluminace z této doby ukazuje Európe v dobovém oděvu jako mořeplavkyni, plavící se pod vlajkou bílého býka [71]. Záhy se však začne objevovat i Európe ve své „původní“ antické podobě, např. v italské *Chronica figurata* [72]. Na antickou tradici navázal také Bernard Salomon ve vydání *Metamorfóz* v roce 1557 (**Fig.29**). Obdobná schémata zachovává na své skice i Albrecht Dürer [73].

Předpokládáme-li, že Tizian vycházel z Ovidiova textu, resp. některého z jeho překladů či parafrází, všimá si Donald Stone řady motivů, které u Ovidia nenajdeme.³⁸⁰ Básník se například nezmiňuje o Európiných družkách, které na ni volají ze břehu, o delfínech, o kupidech se šípy ani o hornaté krajině.³⁸¹ Některé z těchto prvků jsou přítomny už na předchozích kompozicích, ale nikdy všechny najednou. U Salomona nevidíme kupidy a delfína, Dürer neznázornil hory. Stone tedy navrhuje jako další zdroj pro Tizianovu kompozici již zmíněné dílo Achillea Tatia *Leukippé a Kleitophón*,³⁸² přesněji místo, kde

³⁷⁸ GEORGIEVSKA-SHINE (pozn. 50) 182.

³⁷⁹ PANOFKY, SAXL (pozn. 66) 274.

³⁸⁰ Srov. kapitola Únos Európy – Mýtus.

³⁸¹ STONE (pozn. 33) 47.

³⁸² Srov. kapitola Tizianovy *poesie* a pozn. 33; také kapitola Perseus a Andromeda – Perseus a Andromeda od antiky k Tizianovi. První překlad Tatia od Ludovica Dolce neobsahoval pasáž věnovanou Európe. Ta se objevila až v kompletním překladu v roce 1550. STONE (pozn. 33) 47.

popisuje malbu, kterou viděl v Sidónu. Zde totiž najdeme vše, co zachycuje Tizianovo plátno.

Skupina dívek byla na louce, v moři plaval býk s krásnou dívkou na hřbetě, směřujíc na Krétu. Louka, uprostřed stromů a keřů, byla poseta mnohobarevnými květinami (...). Uprostřed moře byl namalován plovoucí býk, vlny se vzpínaly jako hory pod jeho kopyty. Na hřbetě unášel dívku, ale ne jako obyčejně, ale bokem, s nohama na pravé straně; levou rukou držela roh, jako vozataj drží otěže, a býk nakláněl hlavu v ten směr, jako by naslouchal jejím pokynům. Bílé lehké roucho ji halilo od hrdla až po pás, zbytek těla pak ovíjel fialový plášť, avšak celé její tělo bylo pod tkaninami viditelné. Hluboký pupek, plné břicho, rovný pas, rozšiřující se k bedrům, kulaté boky, lehce naznačená nadra, vše bylo rozeznatelné. (...) Její ruce byly vztažené, jedna k rohu, druhá k ocasu oběma pak přidržovala konce šálu, který jí halil hlavu a sklouzával jí z ramen – nadouván větrem. Tak sedící na býku byla nesena jako loď, šál sloužil jako plachta. Delfíni vyskakovali podél býka a kupidové skotačili kolem. (...) Kupido poháněl býka, - Kupido v podobě dítěte, s roztaženými křídly, nesoucího svůj toulec a třímající pochodeň – a s tváří obrácenou k Jovovi s výsměšným pohledem, vždyť kvůli němu se proměnil v býka.³⁸³

Achilleus Tatios: Leukippé a Kleitophón, I

Zobrazením Achilleova popisu by Tizian vytvořil další ze svých již četných *ekphrasis*.³⁸⁴

Podle M. L. Shapiro posloužila Tizianovi jako inspirace jedna z Horatiových *Ód* (*Carmina* 3.27). Shapiro tak vidí ve výjevu unášené Európe zobrazení stoiky odsuzované vášně a jejích důsledků, ryby a erótcí jsou podle ní ztělesněním radosti, touhy, ale i strachu a bolesti.³⁸⁵ Nemáme však žádné důkazy ani ukazatele, že by Tizian nebo jeho patron Filip II. patřili ke stoikům a ani v jiných Tizianových dílech se žádné stoické narážky neobjevují.

Jako zdroj inspirace mohla Tizianovi posloužit také Moschova báseň *Európe*. Vedle delfínů doprovázejí Európe a Dia i další mořští obyvatelé.

*Když s ní dorazil k břehu, býk do moře skočil jak delfín,
rozběh' se po širých vlnách a vůbec nezvlhlil kopyt.
Dotykem jeho kroků se rázem ztišilo moře,
Dívy kolem nohou se mrskaly nestvůry vodní,
rozjařený pak delfín se přes peřej po hlavě zhoupł.
Z moře se vynoří Nereovny, každá z nich sedí
na zádech vodního tvora, a v celých řadách k nim plují.³⁸⁶*

Moschos: Európe 109-115

³⁸³ Achilles TATIUS: Leucippe and Clitophon, Philadelphia [1902], 5 - 15 [on-line] <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?view=thumb;size=100;id=uva.x030833343;page=root;seq=443;num=421;orient=0#page/5/mode/1up> (13.8.2011), překlad z angličtiny autorka.

³⁸⁴ ROSAND (pozn. 18) 544.

³⁸⁵ GINZBURG (pozn. 65) 82. Ginzburg zde komentuje článek M.L. Shapiro Titian's Rape of Europa v Gazette des Beaux Arts, n.77, 1971.

³⁸⁶ Řeční idylikové (pozn. 350) 72n.



Obr. 68 Námět terry sigillaty typ
Oswald 64, 1. – 2. století n.l.



Obr. 70 *Únos Európe.*
Francouzský rukopis ze 14. století.
Lyon, Binliothèque de la Ville.



Obr. 71 Francouzský rukopis,
15.–16. století. Bibliothèque
nationale de France.



Obr. 72 Italský rukopis *Chronica figurata*. 15.-16.
století. Bibliothèque national se France.



Obr. 69 Tizian: *Smrt Aktaióna*. 1559 – 1575.
Londýn, National Gallery.



Obr. 73 Albrecht Dürer: *Únos Európe*. Kresba L.
456. Vídeň, Albertina.

Philipp Fehl se domnívá, že details jako delfíni a kupidové jsou výsledkem jakési *paragoné* s Rafaelem a jeho Galateiou ve Ville Farnesině v Římě (**Fig.30**). Tizian podle něj svým obrazem odpověděl na Rafaelovu výzvu o pojednání ideální krásy; zatímco Galateia je nepřirozená, protože je perfektní, Európe je dívka z masa a krve, v určitém čase a prostoru.³⁸⁷ Tizianova Európe opouští renesanční chladnou dokonalost a anticipuje kypré, živoucí baroko.³⁸⁸ Ať už Tizian s Rafaelem „soutěžil“ či nikoli, je známo, že za svého římského pobytu Villu Farnesinu společně s Vasarim navštívil a mohl zde načerpat inspiraci pro Európinu kupidy a delfíny.³⁸⁹

Jedním z motivů díla, kterým se Tizian odlišuje od Ovidiovy předlohy a který naopak najdeme u Tatia, ale i u Moscha, je také neobvyklá poloha Euróпина těla. Kennedy hovoří o helénistické póze.³⁹⁰

*Na býčím hřbetě sedíc Diovi ubohá panna,
pravicí chytá se dlouhého rohu, levicí zvedá
záhyb nachové řízy nad pasem: nejspíš se bojí,
že by ji mohla vláčet v té tůni bezmezné, sivé.
Pojednou dívčina říza se vysoko na zádech vzdula,
jako na lodi plachta, a nadnáší Europeu.*

Moschos: Europa 121-126.

Tizian mohl pozici odvodit i z jiného místa Ovidiových *Metamorfóz*. V šesté knize popisuje básník soutěž ve tkaní mezi Athénou a Arachné. Jedním z výjevů na koberci Arachné je právě únos Európe.

*Arachné vetkává potom, jak Iuppiter v podobě býka
Európu svedl, a moře i býk jsou jakoby živí:
zdá se, že dívka se ohlíží na zem a na družky volá,
na hřbetě když tak sedí a bojí se vlnění moře,
strachem chodidla zvedá, vln aby se nedotkla jimi; (...)³⁹¹*

Ovidius: Metamorfózy VI 103-107.

Pokud se Tizian inspiroval tímto Ovidiovým popisem, vytvořil by další ze řady svých *ekphrasí*. Arachnin výjev je „jakoby živý“, stejně tak Tizian usiloval nikoli o ilustraci, ale o oživení situace.³⁹²

³⁸⁷ FEHL (pozn. 24) 98n.

³⁸⁸ ROSAND (pozn. 18) 540.

³⁸⁹ FEHL (pozn. 24) 94.

³⁹⁰ KENNEDY (pozn. 4) 75.

³⁹¹ OVIDIUS (pozn. 85) 129.

³⁹² FEHL (pozn. 24) 90n.

Brendel vidí inspiraci pro pozici Európe v jedné z helénistických soch padlých Galů, které se nacházely v benátských sbírkách od roku 1523 (**Fig.31**).³⁹³ Srovnáním obou provedení můžeme konstatovat, že inspiroval-li se Tizian touto sochou, pak jen velice volně.

Kompozice závěrečného díla Tizianova cyklu *poesií* není nikterak překvapivá. Zobrazení mělo tradici jak v literatuře, tak ve výtvarném umění a Tizian na tuto tradici navázal. Vedle Ovidia vycházel nepochybně ještě z dalších literárních zdrojů, zejména z Achillea Tatia. Jednotlivé detaily, které se od zmíněných textů odlišují, jsou inspirovány díly Tizianových současníků, jmenovitě snad Rafaelem. Antické hmotné památky, jak se zdá, Tizianovu Európe neovlivnily.

³⁹³ BRENDEL (pozn. 73) 123.

IV. Závěr

Tizianovy *poesie* pro španělského krále Filipa II. tvoří v dějinách umění a v recepci antických mytologických vzorů ojedinělý celek. Žádný z malířů se mytologickými náměty tak hluboce nezabýval, natož aby věnoval jednomu autorovi hned celou řadu svých děl.³⁹⁴ Bohužel dnes nemůžeme posoudit kdo nebo co přitáhlo Tizianovu pozornost zrovna k Ovidiovi. Snad to byl jeho přítel Lodovico Dolce a jeho parafráze *Metamorfóz*, které měl podle všeho malíř bezprostředně k dispozici. Jistě to byl také oživený zájem o antiku, kterým se vyznačovalo celé období renesance a jehož další silná vlna zasáhla Itálii právě v 50. letech 16. století.

Přestože řadu děl, označovanou samotným malířem jako *poesia*, spojuje jejich základní literární východisko, totiž Ovidiovy *Metamorfózy*, nic dalšího nenaznačuje, že by se jednalo o skutečný *cyklus*. První obraz, Danaé, byl volnou parafrází dobově oblíbeného tématu a snad bezplatným darem Filipovi II. Až při kompozici druhého plátna, Venuše a Adónida, připadl Tizian na myšlenku přiřadit nové dílo k Danaé jako protějškový obraz. Vzápětí vznikly i ideje dalších možných párů, jak píše sám malíř ve svém dopise z roku 1554. Dvojice obrazů, i když postupně vznikly tři, ale nikdy nepřekročily svůj potenciál směrem k *cyklu*, rozumíme-li tímto pojmem uzavřený celek, který má jednotný koncept a myšlenku.

U jednotlivých děl jsme narazili na nejrůznější interpretace konkrétních obrazů, které se autoři následně snažili aplikovat na celý domnělý cyklus. Ať už šlo o milostný až erotický podtext, o zrcadlo princů – tzv. *Fürstenspiegel* nebo o soudobé náboženské či filosofické konotace, žádnou z těchto významových vrstev nemůžeme uplatnit na všech Filipových *poesiích*. Je tomu tak jednoduše proto, že díla nemají žádnou společnou myšlenku či podtext; každé z nich vznikalo samostatně, maximálně v souvislosti se svým obrazovým protějškem.

Skutečným zájmem Tiziana, podobně jako i dalších malířů této doby, nebylo na podkladě antické mytologie vykládat soudobé filosofické otázky. Aniž bychom chtěli Tiziana či jiné umělce jakkoli podceňovat, na takovéto úkoly nebyli bez odborné pomoci dostatečně erudovaní a pokud můžeme soudit, ani v tom netkvěl jejich hlavní zájem. Co naopak mohlo Tiziana zajímat a jistě ho i zajímalo, byla, jak bychom dnes řekli, historie jeho oboru. Antické malířství, zprostředkované zejména literárními prameny, stálo u počátků znovuoživení antických *topoi* jako *ekphrasis*, *paragoné*, *ut pictura poesis* či *ut pictor poeta*.

³⁹⁴ PANOFSKY (pozn. 3) 140.

Tyto klasické pojmy a jejich v renesanci snad jen mírně posunutý význam se skrývají v pozadí Tizianových děl a vysvětlují jejich tajemnou mnohoznačnost.

Tizianovy originální kompozice jsou, jak jsme ukázali, originální jen do jisté míry. Každá jednotlivost má svého předchůdce ve výtvarné tradici nebo předobraz v literatuře. Originalita kompozice tak často vzniká syntézou staršího, uspořádaného do nového celku. Právě syntézu snad můžeme považovat za Tizianův přínos do námi studovaných mytologických výjevů. Ukázali jsme, že jen málokdy cituje doslovně z Ovidia, často si vypomáhá dalšími autory nebo vlastní fantazií. Spojuje minulé, současné a budoucí nejen v praktickém časovém smyslu, (starověké mytologické téma je přeneseno do současnosti, přetvořeno a následně poslouží jako zdroj inspirace dalším umělcům – význam pojmu *poesia*), ale i ve významu obrazovém. Tizian totiž koncentruje každý jednotlivý mýtus do jediného výjevu, ve kterém je však zároveň jistým způsobem naznačeno vše: počátek zápletky, její vrchol i rozuzlení.

Ze všech podtextů, které badatelé pro Tizianovy *poesie* navrhuji, se tak zdá v tomto ohledu nejpřijatelnější teze Thomase Puttfarkena, která pracuje s pojmem *poesia* ve světle v Tizianově době dobře známého a studovaného Aristotela³⁹⁵ a jeho spisu *Poetika*. Puttfarken vidí v Tizianově mytologické řadě druh *poesie*, *tragédii*. Význam takové tragédie (ať už literární, jak mínil Aristotelés, nebo výtvarné, jak tento význam v duchu *ut pictura poesis* vnímali renesanční myslitelé 16. století) není didaktický ani alegorický; jejím jediným úkolem je vyvolat emoce, vtáhnout diváka do děje, upoutat jeho pozornost a získat si jej svojí logickou strukturou.³⁹⁶ Společným prvkem Tizianových *poesií* je skutečně značná míra dramatičnosti. Po srovnání možných literárních zdrojů také můžeme souhlasit s Puttfarkenem v názoru, že Tizian sáhl po dalším zdroji zejména tehdy, nebyl-li Ovidius „dost dramatický“.³⁹⁷

Jak již bylo řečeno, *poesia* – *tragédie* nemá další alegorické či jiné významy. Pokud se takové v jednotlivých dílech vyskytují, pak se patrně nejedná o malířův přímý záměr. Dobové konotace se do výjevů dostaly jako součást jednotlivých komponent, jak jsme o nich hovořili výše. Žádný malíř přece netvoří v prostředí myšlenkově sterilním a Tizian jistě nebyl výjimkou. Jeho syntetizující způsob práce, kdy, jak jsme viděli, pracoval zcela volně s literárními prameny a neváhal použít i jakékoli staré či nové modely vizuální, k neúmyslné kumulaci „skrytých“ významů přímo ukazuje. Výsledkem však bylo, snad překvapivě, velice kladné přijetí *poesií* veřejností, resp. objednavatelem. Každý totiž v obrazech našel to, co

³⁹⁵ Aristotelés ze Stageiry, řecký filosof, 384 – 322 př.n.l.

³⁹⁶ PUTTFARKEN (pozn. 103) 62.

³⁹⁷ Ibidem. 157.

hledal, ať už šlo o složku erotickou (jak vnímal díla např. Tizianův přítel Ludovico Dolce), milostnou, tragickou či vladařskou - *Fürstenspiegel* (která mohla imponovat Filipu II.).

Výchozím literárním zdrojem, jak už bylo řečeno, byly pro Tiziana Ovidiovy *Metamorfózy*, resp. jejich parafráze od Ludovica Dolce i dalších autorů. V jednotlivých případech si pak vypomohl dalšími dostupnými antickými autory: Nonnem z Pánopole pro Dianu a Aktaióna, Achilleem Tatiem pro Persea a Andromedu a v případě Únosu Európe znovu Tatiem, případně Horatiem či Moschem. Nezdržoval se však ani použití jiného ovidiovského překladu (Giovanniho Andrey dell'Anguillara) nebo dokonce dobových textů či jejich prvků (frašky s kuplířkou).

Co se týče výtvarných zdrojů, z klasického antického umění vycházel Tizian jen velice omezeně. Jediným dílem, o němž bezpečně víme, že jej studoval, je tzv. Polykleitovo lože, nešlo však o antický originál, ale o renesanční kopii tohoto reliéfu. Také ostatní antické citace se k Tizianovi dostaly zřejmě zprostředkovaně, nejčastěji skrze díla jeho současníků. Venuši a Adónida si tak vypůjčil z Polykleitova lože, případně z Rafaelovy Svatby Psýché, pro trůnící Dianu (Diana a Kallistó) použil obecně známé schéma ze sarkofágu Néreoven, pózu Andromedy odvodil od postavy Amazonky, resp. z Celliniho reliéfu, delfíni a kupidové při únosu Európe jsou inspirováni Rafaelovou Galateiou. Klíčovou roli pro Tizianovy kompozice i jednotlivé prvky pak hrály ilustrace ovidiovských parafrází, zejména dřevoryty Bernarda Salomona. Tizianova antická inspirace tak spočívá spíše v rovině myšlenkové, v klasickém patosu a expresionismu.

Přestože nejsou Tizianovy *poesie* cyklem v pravém slova smyslu, tvoří jistě pozoruhodný soubor. Ovidiovy básně posloužily Tizianovi jako odrazový můstek pro volnou práci na mytologická témata. I když se jeho styl vyznačuje syntetizmem a kompilací, vytvořil originální kompozice a nebude příliš nadnesené, řekneme-li, že se mu podařilo vdechnout antickým tématům život. Úspěšně tak naplnil program *poesie* ve smyslu *ut pictor poeta*: jeho díla se stala více než kterákoli jiná inspirací pro další umělce.

V. Resumé

Tizian, celým jménem Tiziano Vecellio, je jedním z nejpřednějších představitelů italského renesančního malířství. Jeho nejvýznamnějšími a nejvěrnějšími patrony a mecenáši se stali španělští Habsburkové, Karel V. a jeho syn Filip II. Právě pro španělského krále Filipa II. vytvořil Tizian jednu ze svých *poesíí*, jak umělec skupinu děl sám nazval ve své korespondenci s králem. Jedná se o cyklus šesti či sedmi obrazů s antickou mytologickou tematikou: Danaé, Venuše a Adónis, Diana a Kallistó, Diana a Aktaión, Perseus a Andromeda a Únos Európe.

Poesia – *poesie* je termín užívaný v teorii umění a označuje dílo italské renesance, které je inspirováno mýty, legendami nebo bájemi antických autorů. Označení *poesia* použil poprvé právě Tizian, a to pro popsání skupiny mytologických děl pro Filipa II. Tím, že své obrazy nazval *poesia*, se tak Tizian – malíř staví na roveň básníka, klasické *ut pictura poesis* stupňuje na *ut pictor poeta*. Zpracováváním literárně podaných událostí se pak dotýká i dalšího klasického *topos*, totiž *ekphrasis*.

Výchozím zdrojem Tizianova cyklu pro Filipa II. byly Ovidiovy Proměny. Vyprávění, *favola*, podle Ovidia byla v západní Evropě velice oblíbená již od doby kolem roku 1100. Za Tizianova života bylo v Itálii, a nejen tam, k dispozici více než třicet publikací *Metamorfóz* nebo jejich parafrází, z toho minimálně patnáct bylo vytištěno přímo v Benátkách. Pro Tizianovu tvorbu je však stěžejní dílo Lodovica Dolce, italský překlad Ovidia z roku 1553, který vyšel pod názvem *Transformazioni*. Nepochybný vliv na něj měly i ilustrace dalších ovidiovských vydání.

Jestliže Tizian zpracovával antická mytologická témata, je na místě otázka, jaké výtvarné zdroje mohl pro svou tvorbu použít. Mimo přímou antickou tradici navazovali renesanční umělci i na předchozí, středověký výtvarný výraz. Středověk si však antiku v mnohém upravil, a to po stránce obsahové i formální. Oblastí, kde si antická mytologie alespoň zpočátku udržela svou klasickou formu, byla astronomie a astrologie. Ve vrcholném středověku však úsilí o navazování na antiku skončilo, imitaci nahradila dekompozice. Mytologická témata byla postupně naplněna novým obsahem, který proměňoval i jejich formu. Z takových a obdobných pramenů ovšem vycházeli později renesanční umělci. v 16. století. Postupně však docházelo k reintegraci antiky na základě bezprostřední zkušenosti s antickými památkami. V Itálii se již kolem roku 1515 setkáváme se snahou obnovit ve výtvarném umění klasická antická schémata.

Otázka Tizianova osobního vztahu a přístupu k antickým památkám byla otázkou už pro jeho první životopisce. Víme, že si Tizian pořizoval skici klasických děl a že mu snad

sloužily jako podklad pro vlastní práci. Námi zkoumaný cyklus obrazů spadá do předposledního a posledního malířova období, tedy do doby, kdy se o antické vzory živě zajímal.

V 50. letech se Tizian po delší době vrátil k mytologickým tématům, a to obrazem Danaé. Danaé pro Filipa II. ale nebyla první verzí tohoto výjevu, kterou umělec vytvořil; první verze byla namalována pro budoucího kardinála Ottavia Farnese.

V Tizianových časech nebylo k mýtu známo žádné klasické antické zobrazení a Danaé se nevyskytovala ani v cyklech miniatur, dřevorytů nebo rytin podle klasických vzorů.

V antice byly z příběhu o Danaé zobrazovány zejména dvě scény, a to okamžik, kdy přijímá zlatý déšť, je uvězněna v truhle nebo zobrazena u truhly společně s malým Perseem. Výjev Danaé, přijímající zlatý déšť, zachycuje obvykle hrdinku samotnou. Identifikace tohoto námětu na antických památkách je někdy obtížná, protože sám o sobě neobsahuje žádné specifické prvky. Středověká křesťanská morálka transformovala Danaé v personifikaci cudnosti a skromnosti, *Pudicitia*. Nezřídka byla interpretována dokonce jako předobraz Panny Marie a zlatý déšť byl připodobňován k Duchu Svatému.

Tizian se pro svou kompozici pravděpodobně inspiroval Michelangelovou Lédou s labutí. Léda i Tizianova Danaé ale mají podle všeho společný klasický zdroj: římský reliéf, rozšířený na kresbách. Dalším zdrojem inspirace mohla být také antická kamej s Lédou a labutí ze 3. století n.l. Motiv zlatých mincí, který tvoří Diův déšť na Tizianově plátně, umožňuje interpretovat Danaé jako renesanční kurtizánu. Výklady v tom smyslu, že si Zeus Danaé koupil za jistý finanční obnos, se objevovaly už v antice. Chápání Danaé jako kurtizány nasvědčuje i postava chůvy. Chůva jako taková se v mýtu objevuje již v antice, Tizianova chůva je však odvozena od Staré kuplířky, tradiční postavy renesančních komedií.

Obrazem Danaé započal Tizian svůj cyklus *poesii*, nezdá se však pravděpodobné, že by již při práci na Danaé o tomto cyklu uvažoval. Konceptu cyklu, nebo spíše dvojic protějškových obrazů rozvinul malíř až později. V kompozici Danaé, přijímající zlatý déšť, vycházel Tizian z dobově běžného zobrazení, které použil už Michelangelo; jeho antická inspirace je proto až druhotná. Zároveň zakomponoval do výjevu dobově běžné pojetí Danaé jako kurtizány, a to jednak transformací zlatého deště na zlaté mince, jednak postavou chůvy – kuplířky. V jednotlivostech i celku tak Tizian vychází z předloh svých předchůdců či současníků a dobového vnímání mýtu.

Obraz Venuše a Adónis je prvním skutečně originálním mytologickým dílem, komponovaným pro Filipa II. Tizian dokončil a odeslal svoji *poesii* v roce 1554 a plátno

následovalo Filipa II. do Anglie. Filipova stížnost na stav obrazu později posloužila jako identifikační prvek tohoto díla.

Mýtus o Venuši a Adónidovi byl oblíben a zobrazován již v klasické době, scénu loučení nevyjímaje. Nejčastějším výjevem je pár Adónida a Venuše; Venušin miláček jí tu hraje na lyru nebo jen sedí vedle sebe. U Etrusků a později u Římanů byla v oblibě také scéna Adónida, odcházejícího na lov.

Tizian si scénu poněkud přizpůsobil, snad aby lépe uplatnil plánované zobrazení aktu zezadu. Vytvořil tak nové *topos*, totiž *úprk Adónida*, jako protiváhu tradičnímu *odchodu Venuše*. Východiskem byl pro něj klasický reliéf, známý pod názvem Polykleitovo lože. Víme jistě, že Tizian Polykleitovo lože znal, při svém pobytu v Římě si totiž pořídil studie renesanční kopie tohoto reliéfu. Dalším možným zdrojem inspirace mu mohl být římský reliéf z 1. století př.n.l., tzv. Ara Grmani.

Na rozdíl od Danaé, kterou Tizian ztvárnil zcela v duchu dobového typu, pro Venuši a Adónida zvolil zcela originální kompozici i námět. Literární předlohou mu byly Ovidiovy *Metamorfózy*, nezobrazil však žádný konkrétní moment této básně. Mohli bychom spíše říci, že své plátno vytvořil „na motivy“ Ovidia. Kompoziční rozvržení pak prokazatelně čerpal z autentických antických památek, zejména z tzv. Polykleitova lože, jehož skici z malířovy ruky se dochovaly. V celém cyklu *poesí* je to jediná doložená, i když nepřímá, antická inspirace. Svým obrazem Venuše a Adónis naplnil Tizian plně pojem *poesia*: zachází s předlohou volně a jeho dílo se samo stává inspirací pro další umělce; v Tizianově případě např. dokonce pro Williama Shakespeara.

Po úspěchu prvního páru svých *poesí* dostal Tizian nápad rozšířit cyklus, nebo lépe vytvořit další podobnou dvojici pláten, tentokrát s námětem *bagni*, koupele. V dopise z 19. června 1559 oznamuje španělskému králi, že je dvojice obrazů již hotová a král je poroučí zaslat do Janova. Na rozdíl od předchozí dvojice děl jsou Diana a Aktaión a Diana a Kallistó protějškovými obrazy *par excellence*: odpovídají si formátem i kompozicí.

V nejranějších dobách řeckého vázového malířství nebyl mýtus o Aktaiónovi malíři příliš oblíben. Později se objevovaly nejčastěji scény souboje Aktaióna se psy nebo jeho útěku před nimi nebo přímo momentu Dianina trestu – proměny v jelena. Scéna překvapení v lázni se, až na několik výjimek, vyskytuje výhradně v římském umění.

Na svém obraze představuje Tizian první dějství příběhu: Aktaión právě zpozoroval koupající se ženy a ony zpozorovaly jeho. Odkazuje se tak na první ovidiovské dřevorytové ilustrace i na starší středověkou tradici. Zároveň však přináší do kompozice řadu osobních invencí. Rudý závěs pro něj není jen prostředkem k vizuálnímu vyvážení kompozice, ale

v rukou nymfy hraje klíčovou roli i v obsahu příběhu, totiž v neoprávněném odhalení božské krásy. Jeho negativní dopad na pozorovatele je podtržen i křesťanskou interpretací mýtu, Aktaiónův prohřešek a jeho následné potrestání lze chápat jako trest za touhu proniknout do tajemství, která člověku nepřísluší znát. Postava černošky je vykládána jako druhá tvář bohyně Diany a spojována také s Fortunou. Již v antice byly jejich kulty těchto dvou bohyň často slučovány. Tizian tak představuje Aktaióna ne jako hříčku osudu, ale jako představitele svobodné vůle tak, jak se tento názor v 16. století vyvíjel.

V kompozici Diany a Aktaióna navazoval Tizian na obvyklá výtvarná schémata, více však vycházel z literárních zdrojů. Mimo Ovidiových *Metamorfóz* se inspiroval také Nonnem z Pánopole. V jeho díle se opět odráží dobové chápání mýtu a otázky, se kterými jeho současníci Aktaiónův příběh spojovali: role svobodné vůle, svoboda vědy či umělecké *paragoné*. Více než promyšlenou mnohohvrstevnatou, až mystickou alegorií je tak Diana a Aktaión spíše syntézou dobového pohledu na antický příběh.

Druhým z obrazů *bagni* je Aktaiónův protějškový Diana a Kallistó, který vznikl současně s předchozím.

Zachované příklady zobrazení mýtu v antice najdeme na vázách, reliéfech, či mincích. Motiv odhalení v lázni se ale netěšil valnému zájmu. Nejčastěji je zobrazován výjev přeměny Kallistó na medvěda, často propojený se záchranou malého Arka. Dalším oblíbeným motivem byl lov na Kallistó – medvědici. Rovněž ve středověku se setkáme spíše se zachycením Jupitera a Kallistó nebo Kallistiny proměny než s odhalením v lázni. V žádné z možných předloh však nenajdeme dva hlavní Tizianovy motivy: Dianu jako trůnící, imperiální postavu a násilné svlékání Kallistó, která je povalena na zem. Tizian vytvořil pro svůj výjev zcela novou ikonografickou kompozici, nezávislou na předchozích zobrazeních. Jednotlivé prvky (chlapec s hydrií, figura Diany) však své předobrazy mají.

Obraz Diany a Kallistó vznikl současně s dílem Diana a Aktaión a jeho kompozice i obsahová náplň je tak u obou pláten podobná. Podobně jako u Aktaióna, ani u Kallistó se Tizian nedržel doslovně Ovidiovy předlohy, ale výjev zdramatizoval násilným svlékáním Kallistó. Pro jednotlivé prvky použil některá běžná, z antiky odvozená schémata, např. chlapce s hydrií nebo pozici Diany. Na rozdíl od Aktaióna však ve výjevu s Kallistó nejsou spatřovány hlubší filosofické vrstvy.

Poesii s námětem Persea a Andromedy přislíbil Tizian španělskému králi již v dopise z roku 1554. Hotový obraz dostihl Filipa II. v Ghentu o dva roky později.

Epizoda Perseova dobrodružství, při které vysvobodil princeznu Andromedu a zabil obludu Keta, se těšila v antickém výtvarném umění velké oblibě a byly zpodobňovány různé

fáze tohoto příběhu, od připoutávání Andromedy ke skále, přes Perseův příchod, jeho boj s obludou a osvobození Andromedy až po triumfální zobrazení mileneckého páru nad mrtvou příšerou. Na nejstarších zobrazeních je Andromeda připoutána ke kúlům a oděna v orientálním šatu. Od čtvrté čtvrtiny 4. století př.n.l. se pak objevuje nová ikonografie, Andromeda je připoutána před jeskyní či skálou. Persea rozeznáme podle jeho typických atributů: okřídlených sandálů, čapky, zahnutého meče a pytle s hlavou Medúsy. Postavy Persea a Andromedy byly jako představitelé souhvězdí zobrazovány nejen v antice, ale i po celé období středověku. Perseus je také vykládán jako křesťanský rytíř, bránící církev – Andromedu před jejími nepřáteli – mořskou obludou. V 16. století se téma Persea a Andromedy stalo velice oblíbeným a bylo používáno jako aluze na aktuální politická témata.

Na Tizianově obraze však najdeme několik motivů, které nemají předchůdce na dřívějších zobrazeních (trsy korálů, pozice Persea, zbraň). Tyto detaily zachycuje pravděpodobný zdroj umělcovy inspirace, spis Achillea Tatia *Leukippé a Kleitophón*. Tizianova původní, dnes přemalovaná kompozice však později doznala řadu změn, zřejmě pod silným vliv manýristických tendencí a obnoveného zájmu o antické památky.

Původní Tizianova kompozice byla pravděpodobně inspirována *ekphrasí* Achillea Tatia, se kterou se Tizian seznámil prostřednictvím překladatele Ludovica Dolce. Nelze posoudit, do jaké míry inspirovala Tiziana právě tato *ekphrasis* a do jaké míry to byly Ovidiovy *Metamorfózy*, resp. jejich parafráze. Po čase však dospěl Tizian ke změně kompozice. Vedlo ho k ní patrně setkání s pracemi Bernarda Salomona a Benvenuta Celliniho a nová vlna zájmu o klasické antické památky. Přestože se nabízejí některé konkrétní antické artefakty, které by mohly umělce inspirovat, zdá se, že jejich vliv na Tiziana byl pouze druhotný, a to skrze kompozice jeho současníků.

Na obraze únosu Európe pracoval Tizian od roku 1559, kdy se o něm poprvé zmiňuje v jednom ze svých dopisů, a Filipovi II. byl doručen o tři roky později, v roce 1562. Únos Európe byl pro Tiziana závěrečným obrazem cyklu, sám jej označil jako „pečeť“, *sigillo*.

V antickém umění se můžeme setkat se dvěma způsoby zobrazení Európe a býka: prvním je Európe, zobrazená vedle býka, nikoli na něm (scény „seznamování“ na pobřeží, věnčení býka atd.), druhým je pak samotný únos, tedy Európe na býku. Výjev seznamování se objevuje na řeckých červenofigurových vázách, ale i na krétských mincích a v římském umění. Zobrazení únosu Európe má však užití mnohem širší, najdeme ho jak na keramice, tak na kamenných reliéfech, rytých kamenech, reliéfních vázách, jako terakotovou skupinu, a později i v umění etruském a římském. Ve středověku bylo zobrazení Európe přizpůsobeno novému prostředí a smýšlení. V křesťanském pojetí symbolizovala Európe lidskou duši,

kterou býk – Kristus odnáší do nebe. Brzy se však začala objevovat i Európe ve své „původní“ antické podobě.

Na Tizianově obraze opět najdeme několik motivů, které neuvádí Ovidius, ale již zmíněný Achilleus Tatios. Dalšími možnými zdroji je jedna z Horatiových *Ód* nebo Moschova báseň *Európe*. Jednotlivé detaily výjevu mohou být i výsledkem *paragoné* s Rafaelem a jeho Galateiou ve Ville Farnesině v Římě. U Tatia i u Moscha pak najdeme předlohu pro neobvyklou polohu Európinu těla.

Kompozice závěrečného díla Tizianova cyklu *poesíí* není nikterak překvapivá. Zobrazení mělo tradici jak v literatuře, tak ve výtvarném umění a Tizian na tuto tradici navázal. Vedle Ovidia vycházel nepochybně ještě z dalších literárních zdrojů, zejména z Achillea Tatia. Jednotlivé detaily, které se od zmíněných textů odlišují, jsou inspirovány díly Tizianových současníků, jmenovitě snad Rafaelem. Antické hmotné památky, jak se zdá, Tizianovu Európe neovlivnily.

Přestože řadu děl, označovanou samotným malířem jako *poesia*, spojuje jejich základní literární východisko, totiž Ovidiovy *Metamorfózy*, nic dalšího nenaznačuje, že by se jednalo o skutečný *cyklus*. Dvojice obrazů, i když postupně vznikly tři, nikdy nepřekročily svůj potenciál směrem k *cyklu*, rozumíme-li tímto pojmem uzavřený celek, který má jednotný koncept a myšlenku.

U jednotlivých děl jsme narazili na nejružnější interpretace, žádnou z těchto jednotlivých významových vrstev však nemůžeme uplatnit na všech Filipových *poesiích*. Je tomu tak proto, že díla nemají žádnou společnou myšlenku či podtext; každé z nich vznikalo samostatně, maximálně v souvislosti se svým obrazovým protějškem. V pozadí Tizianových děl a jejich tajemné mnohoznačnosti se skrývají znovuoživená antická *topoi* jako *ekphrasis*, *paragoné*, *ut pictura poesis* či *ut pictor poeta*, která, zprostředkovaná zejména literárními prameny, stála u počátků renesančního zájmu o antické umění

Tizianovy originální kompozice jsou originální jen do jisté míry. Každá jednotlivost má svého předchůdce ve výtvarné tradici nebo předobraz v literatuře. Originalita kompozice tak často vzniká syntézou staršího, uspořádaného do nového celku. Tizian totiž koncentruje každý jednotlivý mýtus do jediného výjevu, ve kterém je však zároveň jistým způsobem naznačeno vše: počátek zápletky, její vrchol i rozuzlení.

Nejpříjemnější tezí o pozadí Tizianova mytologického souboru je ta, pracující s pojmem *poesia* ve světle v umělcově době dobře známého a studovaného Aristotela a jeho spisu *Poetika*. V Tizianově mytologické řadě tak můžeme vidět druh *poesie*, *tragédii*.

Význam takové *tragédie* není didaktický ani alegorický; jejím jediným úkolem je vyvolat emoce.

Výchozím literárním zdrojem, jak už bylo řečeno, byly pro Tiziana Ovidiovy *Metamorfózy*, resp. jejich parafráze od Ludovica Dolce i dalších autorů. V jednotlivých případech si pak vypomohl dalšími dostupnými antickými autory. Neváhal však ani použít dobové textů či jejich prvky. Co se týče výtvarných zdrojů, z klasického antického umění vycházel Tizian jen velice omezeně, antické citace se k němu dostaly zřejmě zprostředkovaně, nejčastěji skrze díla jeho současníků.

Přestože nejsou Tizianovy *poesie* cyklem v pravém slova smyslu, tvoří jistě pozoruhodný soubor. Ovidiovy básně mu posloužily jako odrazový můstek pro volnou práci na mytologická témata. Úspěšně tak naplnil program *poesie* ve smyslu *ut pictor poeta*: jeho díla se stala více než kterákoli jiná inspirací pro další umělce.

Resumé

Titien ou Tiziano Vecellio est l'un des plus grands représentants de la peinture italienne de la Renaissance. Les Habsbourgs espagnols, Charles V et Philippe II, sont devenus ses patrons et mécènes les plus importants. C'est pour Philippe II, le roi espagnol, pour qui Titien a créé l'une de ses *poesia*, comme lui-même, dans une lettre pour le roi, a-t-il appelé ce groupe d'oeuvres. Il s'agit d'un cycle de six ou sept tableaux mythologiques: Danaé, Vénus et Adonis, Diane et Callisto, Diane et Actéon, Persée et Andromède et Enlèvement d'Europe.

Poesia –poésie et un terme utilisé dans la théorie de l'art et signifie un oeuvre inspiré par les mythes, légendes ou fables des auteurs classiques. La notion *poesia* est utilisée pour la première fois par Titien pour décrire ce groupe mythologique pour Philippe II. Si Titien appelle ses oeuvres *poesia*, il se compare au poète, il intensifie le *topos* classique *ut pictura poesis* à *ut pictor poeta*. En traitant les histoires littéraires touche-t-il un autre *topos*, *ekphrasis*.

La source pour le cycle de Titien étaient les Métamorphoses d'Ovide. Les narrations, *favola*, selon cet auteur étaient, déjà de l'époque vers 1100, très populaires en Europe occidentale. En Italie étaient disponibles, à l'époque de Titien, plus de trente éditions des Métamorphoses ou leurs paraphrases, dont au minimum quinze étaient enpreintes au Vénice-même. Pour Titien l'oeuvre la plus importante est celle de Lodovico Dolce, la traduction d'Ovide de 1553, éditée sous le titre *Transformazioni*. L'influence des autres éditions ovidiennes est aussi indiscutable.

On demande alors, quelles sources matérielles Titien pouvait-il utiliser pour son travail. Sauf la tradition antique directe, les artistes de la Renaissance renouaient aussi avec l'expression précédente, de Moyen-Age. Mais cette époque a, bien sûr, transformé l'Antiquité, même de l'aspect de contenu, même de l'aspect formel. Le domaine, où l'Antiquité gardait sa forme classique le plus longtemps, c'était l'astronomie et l'astrologie. Mais au Moyen-Age avancé, l'effort de renouer l'Antiquité est fini. Les thèmes mythologiques sont remplis par de nouveau contenu, qui a, petit à petit, transformé leurs formes. Mais ce sont ces sources dont les artistes de la Renaissance sont-ils sortis. En Italie, on rencontre l'aspiration de renouer les thèmes classiques dans l'art déjà vers 1515.

Si on étudie la relation personnelle de Titien aux monuments classiques, on constate, qu'il a réalisé quelques esquisses. Notre cycle est créé dans la phase tardive de l'artiste, qui est caractérisée par l'intérêt des modèles antiques.

Après une pause, Titien est revenu aux sujets mythologiques dans les années 50 par le tableau de Danaé. La première version a été faite pour le cardinal Farnese, la deuxième pour Philippe II. A l'époque de Titien, aucune représentation antique de ce mythe n'était pas connue, ni des miniatures ou gravures selon les modèles classiques. A l'Antiquité, on trouve des représentations de Danaé recevant la pluie d'or ou Danaé près de ou dans un coffre avec le petit Persée. Au Moyen-Âge on a compris Danaé comme une personification de la chasteté et humilité, *Pudicitia*. Elle a été aussi interprétée comme une préfiguration de la Vierge-Marie et la pluie d'or comme le Saint-Ésprit.

Pour sa composition, Titien s'est inspiré par Léda de Michelange. Les deux, Michelange et Titien, se sont alors inspirés par un relief classique, disponible à cette époque-là sur les dessins. L'autre source pourrait être un camée antique avec Léda de 3^{ème} siècle av. J.-C. Le motif des pièces d'or permet d'interpréter Danaé comme une courtisane; cette idée a apparut déjà à l'Antiquité. Cette interprétation est confirmée par le personnage de la nourrice, chez Titien, dérivé du personnage théâtral de la Vielle-Maquerele.

Par Danaé, Titien a commencé son groupe mythologique, mais il ne semble pas, qu'il avait déjà l'idée de cycle. L'inspiration classique dans cet oeuvre est plutôt secondaire.

Vénus et Adonis est le premier oeuvre composé uniquement pour Philippe II. Il a été fini en 1554 et envoyé chez le roi en Angleterre. La réclamation du roi, qui s'est plaint de l'état de la toile, a servi pour identifier cet oeuvre.

Le mythe était populaire déjà à l'époque classique. La scène la plus souvent était le couple de Vénus et Adonis assis ou Adonis jouant à la lyre. Les Étrusques et les Romains aimaient aussi la scène de départ d'Adonis.

Titien a adapté la scène pour qu'il puisse mieux exercer la nue par derrière. Il a donc créé un nouveau *topos*, la fuite d'Adonis. Il s'est inspiré par un relief classique connu comme Le lit de Polyclète, qu'il a étudié et dessiné à Rome. Une autre source pourrait être un relief romain du 1^{er} siècle av. J.-C., Ara Grimaldi.

Pour Vénus et Adonis, Titien a utilisé une composition et un sujet original. Il est sorti des Métamorphoses, mais très librement. Son inspiration par des monuments antiques est, par contre, prouvée.

Après le succès du premier pair des tableaux, Titien a décidé d'élargir son cycle, ou plutôt de créer un autre pair, cette fois-ci avec le thème de *bagni*, bains. Dans sa lettre de 1559 il annonce au roi, que les toiles sont finies et il les envoie à Gênes.

Au début de la peinture de vases grecs, le mythe de Diane est Actéon n'était pas trop populaire. Puis on trouve le plus souvent des scènes du combat d'Actéon et des chiens

ou son fuite ou le moment de la punition – la métamorphose en cerf. La scène de la surprise au bain apparaîtrait, sauf quelques exceptions, seulement dans l'art romain.

Titien représente la première étape d'histoire: Actéon a aperçu les femmes baignantes et elles ont aperçu le jeune homme. L'artiste renoue avec la tradition visuelle précédente mais apporte aussi des inventions personnelles. Le rideau rouge dans les mains de la nymphe joue le rôle crucial dans l'histoire de dévoilement interdit de la beauté divine. Selon l'interprétation chrétienne, Actéon est puni pour avoir voulu connaître ce qui ne lui appartient pas. La négresse est comprise comme l'autre face de Diane et elle est aussi associée avec Fortune. Actéon alors représente l'idée du libre arbitre. Plus que les sources visuelles, Titien a utilisé les sources littéraires, à part d'Ovide, c'était Nonnos de Panopole.

La contre-peinture figure Diane et Callisto. À l'Antiquité, le motif dans le bain n'était pas trop populaire. On trouve plutôt la scène de la métamorphose de Callisto en ours ou la chasse à l'ours – Callisto. Mais dans aucune de sources possibles on ne trouve pas les motifs de Titien: Diane comme une figure triomphante et impériale et le déshabillage violent de Callisto. Pour cette œuvre Titien a créé une composition complètement nouvelle, en utilisant des éléments classiques (le garçon avec hydria, position de Diane).

La *poésie* de Persée et Andromède a été promis au roi déjà dans la lettre de 1554 et elle a été finie deux ans plus tard.

Cette épisode d'aventure de Persée jouissait beaucoup de popularité dans l'art classique. On représentait plusieurs étapes de cet histoire. Sur les images les plus anciens on voit Andromède attachée aux deux poteaux et habillée dans une robe orientale. Du 4^{ème} siècle av. J.-C. Andromède est enchaînée auprès d'un rocher ou d'une cave. Persée est identifiable par ses attributs typiques: les sandales ailées, le bonnet, l'épée courbée et le sac avec la tête de Méduse. Au Moyen-Âge, Persée était compris comme un chevalier chrétien qui défend l'Église – Andromède contre ses ennemis – le monstre marin. Au 16^{ème} siècle cette épisode était utilisée pour exprimer les thèmes politiques actuels.

Titien a reproduit quelques détails, qui n'ont pas de modèles dans les représentations précédentes (les corails, position de Persée, l'arme), ces-ci sont décrits dans une source littéraire, Achille Tatios *Leucippé et Cleitophon*. La version secondaire de cette toile (la version finale) a été influencée par des nouvelles tendances de maniérisme et par des travaux des contemporains de Titien, Salomon et Cellini.

Titien travaillait sur le tableau d'enlèvement d'Europe de 1559 et en 1562 il était remis à Philippe II. Cette toile était pour Titien une toile de clôture du groupe, comme il l'a appelée « le sceau », *sigillo*.

Dans l'Antiquité, on peut rencontrer deux types de représentation d'Europe: Europe près d'un taureau ou l'enlèvement, c'est à dire Europe sur le taureau. Ce dernier est beaucoup plus utilisé et populaire, même dans l'art étrusque et romain. Dans la conception chrétienne Europe représente l'âme humaine portée par Jésus-Christ – le taureau – aux cieux.

Titien s'est inspiré, de nouveau, par Achille Tatios, puis, possiblement, par des Odes de Horace ou d'un poème de Moschos. On propose aussi *paragoné* avec Raphaël est son peinture de Galatée dans Villa Farnesina à Rome. Les monuments antiques, il semble, n'avaient pas d'influence sur cette toile de Titien.

Le groupe des œuvres mythologiques est uni par la source littéraire – les Métamorphoses d'Ovide, mais rien de plus de signifie, qu'il s'agirait d'un vrai *cycle*. Les paires des toiles sont composées individuellement.

Les interprétations des scènes, qu'on peut étudier pour chacune, ne peuvent pas être employées pour le groupe en tout. Les œuvres n'ont pas d'idée commune ou d'un sens caché commun. Les œuvres et leur mystère ou ambiguïté peuvent être expliqués par la renaissance et renouvellement des *topoi* classiques (*ekphrasis*, *paragoné*, *ut pictura poesis*, *ut pictor poeta*), transmis par les sources antiques littéraires.

Les compositions de Titien sont originales seulement jusqu'à certain niveau. Chaque élément a ses prédecesseurs dans la tradition visuelle ou une préfiguration littéraire. L'originalité des compositions est souvent un résultat d'une synthèse d'ancien, arrangé dans un nouveau ensemble. Titien concentre chaque mythe dans une scène unique, qui évoque la totalité du mythe.

On accepte l'opinion, qui trouve dans le groupe mythologique de Titien la notion de *poesia*, comme elle était comprise à partir d'Aristote et son traité *Poétique*. Les œuvres de Titien donc représentent un type de *poesia*, *tragédie*. Cette *tragédie* n'a pas de sens didactique ou allégorique, son objectif est d'évoquer les émotions.

Comme une source littéraire, Titien a utilisé les Métamorphoses d'Ovide, ou bien leurs paraphrases de Ludovico Dolce et d'autres. Dans les cas concrets il s'est aidé d'autres auteurs classiques, même des textes contemporains ou leurs éléments. Les sources visuelles ont influencé ses peintures dans une mesure très limitée; les citations classiques sont venues à Titien par intermédiaire de ses contemporains.

Les *poesia* de Titien ne forment pas un vrai cycle, mais en tout cas, elles représentent un ensemble remarquable. Les poèmes d'Ovide ont servi à l'artiste pour un tremplin pour un travail libre avec les thèmes mythologiques. Il a donc rempli avec succès son programme

de *poesia* dans le sense de *ut pictor poeta*: ses oeuvres sont devenus sources d'inspiration pour des autres artistes.

VI. Použitá literatura

- BALLARIN, Alessandro: Titian, London 1968.
- BRENDL, Otto J.: Borrowings from Ancient Art in Titian in: *The Art Bulletin*, vol. 37, 1955, 113 – 126.
- CARPENTER, Richard, B.: Woman, Landscape and Myth: In Titian's Rape of Europa in: *Art Journal*, vol. 21, 1962, 246 – 249.
- FEHL, Philipp: Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting, Vienna 1992.
- FERINO-PAGDEN, Sylvia (ed.): *Der Späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Wien 2007.
- FISCHER, Oskar: *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben – Tizian*, Stuttgart, Berlin und Leipzig [?].
- FRY, Roger, KENNEDY NORTH, S.: The Bridgewater Titians in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 62, 1933, 3 – 15.
- GEORGIEVSKA-SHINE, Aneta: Titian, Europa and the Seal of the Poesie in: *Artibus et Historiae*, vol. 28, 2007, 177 – 185.
- GINZBURG, Carlo: Clues, Myths and the Historical Method, Baltimore 1989.
- de GIROLAMI CHENEY, Liana: Edward Burne-Jones' Andromeda: Transformation of Historical and Mythological Sources in: *Artibus et Historiae*, vol. 25, 2004, 197 – 227.
- GOULD, Cecil: The Perseus and Andromeda and Titian's Poesie in: *The Burlington Magazine*, vol. 105, 1963, 112 – 117.
- GOULD, Cecil: Titian's Perseus in: *The Burlington Magazine*, vol. 105, 1963, 413 – 414.
- GRAVES, Robert: *Řecké mýty I,II*, Praha 1982.
- HOPE, Charles: 'Poesie' and painted allegories in: Jane MASTINEAU, Lasley HOPE (ed.): *The Genius of Venice 1500 – 1600*, London and New York 1983, 35 – 73.
- INGAMILLS, John: 'Perseus and Andromeda': The Provenance in: *The Burlington Magazine*, vol. 124, 1982, 396 – 400.
- KENNEDY, Ian G.,: *Tizian*, Praha 2008.
- KRSEK, Ivo: *Tizian*, Praha 1976.
- LACY, Lamar Roland: Aktaion and a Lost „Bath of Artemis“ in: *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 110, 1990, 26 – 42.
- LAWSON, James: Titian's Diana Pictures: the Passing of an Epoch in: *Artibus et Historiae*, vol. 25, 2004, 49 – 63.
- MILLNER KAHR, Madlyn: Danaë: Virtuous, Voluptuous, Venal Woman in: *The Art Bulletin*, vol. 60, 1978, 43 – 55.
- NASH, Jane C.: *Veiled Images. Titian's Mythological Paintings for Philip II*, Philadelphia – London – Toronto 1985.
- PANOFSKY, Erwin: *Meaning in the Visual Arts*, Garden City : Doubleday 1955.
- PANOFSKY, Erwin: *Problems in Titian. Mostly iconographic*. New York [1969].
- PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz: Classical Mythology in Medieval Art in: *Metropolitan Museum Studies*, vol. 4, 1933, 228 – 280.
- PHILLIPS, Kyle, M.: Perseus and Adromeda in: *American Journal of Archeology*, vol. 72, 1968, 1 – 23.
- PUTTFARKEN, Thomas: *Titian & Tragic Painting*, New Haven and London 2005.
- REARICK, W.R.: Titian's Later Mythologies in: *Artibus et Historiae*, vol. 17, 1996 23 – 67.
- ROSAND, David: Titian and The Bed of Polyclitus in: *The Burlington Magazine*, vol 117, 1975, 242 – 245.
- ROSAND, David: Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's Poesie in: *New Literary History*, vol. 3, 1972, 527 – 546.

- SANTORE, Cathy: Danaë: The Renaissance Courtesan's Alter Ego in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54Bd, 1991, 412 – 427.
- STEADMAN, John M.: Perseus upon Pegasus and Ovid Moralized in: *The Review of English Studies*, New Series, vol. 9, 1958, 407 – 410.
- STONE, Donald, Jr.: The Source of Titian's Rape of Europa in: *The Art Bulletin*, vol. 54, 1972, 47 – 49.
- TANNER, Marie: Chance and Coincidence in Titian's Diana and Acteon in: *The Art Bulletin*, vol. 56, 1974, 535 – 550.
- VASARI, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*, Praha 1977.
- WALD, Robert: Tizians Wiener *Danae*, in: Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): *Der Späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Wien 2007, 123 – 131.

The Dictionary of Art (ed. Jane Turner), New York 1996.

Encyklopedie antiky, Praha 1973.

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) I – VIII, Zürich und München 1981 – 1997.

Všeobecná encyklopedie Diderot, Praha 1997.

• prameny

APOLLODORUS: Library, Theoi E-Texts Library Copyright 2000 - 2011 [on-line]

<http://www.theoi.com/Text/Apollodorus3.html#4> (12.8.2011)

ARISTOFANES: *Lysystrata*, Praha 1963, překl. Ferd. Steibnitz.

ARISTOTELÉS: *Poetika*, Praha 2008, překl. Milan Mráz.

CALLIMAQUE: *Hymnes, Épigrammes, Fragments choisis*, Paris 1922, trad. Émile Cahen.

FLACCUS, Quintus Horatius: *De arte poetika – O umění básnickém*, Praha 2002, překl. Dana Svobodová.

HYGIN: *Astronomie*, Paris 1983, trad. André Le Boeuffle.

HYGIN: *Fables*, Paris 1997, trad. Jean-Yves Boriaud.

LYTTON: *The Odes and Epodes of Horace*, Leipzig 1869, trad. Lord Lytton.

MARO, Publius Vergilius: *Aeneis*, Praha 1970, překl. Otmar Vaňorný.

NASO, Publius Ovidius: *Kalendář, Žalozpěvy, Listy z Pontu*, Praha 1966, překl. Ivan Bureš a Rudolf Metlík.

NASO, Publius Ovidius: *Lásky, Listy milostné, Umění milovati, Jak léčiti lásku*, Praha 1963, překl. Ivan Bureš a Rudolf Mertlík.

NONNOS de Panopolis: *Les Dionysiaques*, Tome II, Paris 1992.

OVIDIUS: *Proměny*, Praha 1998, překl. Ivan Bureš.

PAUSANIÁS: *Cesta po Řecku I a II*, Praha 1973 a 1974, překl. Helena Businská.

Řečtí idylikové – Theokritos, Moschos, Bion, Praha 1946. překl. Rudolf Kuthan.

TATIUS, Achilles: *Leucippe and Clitophon*, Philadelphia [1902], 261-271 [on-line]

<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?view=thumb;size=100;id=uva.x030833343;page=root;seq=443;num=421;orient=0#page/261/mode/1up> (13.8.2011)

VI. 1 Zdroje obrázků

- Obr.1 PANOFISKY, Erwin, SAXL, Fritz: Classical Mythology in Medieval Art in: Metropolitan Museum Studies, vol. 4, 1933, Fig. 6.
- Obr.2 Ibidem. Fig. 15.
- Obr.3 Ibidem. Fig. 21a.
- Obr.4 *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) III/2, Zürich und München 1986, Danaé 1.
- Obr.5 Ibidem. Danaé 7.
- Obr.6 Ibidem. Danaé 9.
- Obr.7 Ibidem. Danaé 11.
- Obr.8 Ibidem. Danaé 19.
- Obr.9 Ibidem. Danaé 15.
- Obr.10 Ibidem. Danaé 16.
- Obr.11 Bibliothèque nationale de France [online]
<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-12&I=58&M=imageseule>
(17.7.2011)
- Obr.12 PANOFISKY, Erwin: Problems in Titian. Mostly iconographic. New York [1969]. Tbl. 151.
- Obr.13 Ibidem. Tbl. 153.
- Obr.14 Ibidem. Tbl. 152.
- Obr.15 MILLNER KAHR, Madlyn: Danaë: Virtuous, Voluptuous, Venal Woman in: The Art Bulletin, vol. 60, 1978, Fig. 7.
- Obr.16 SANTORE, Cathy: Danaë: The Renaissance Courtesan's Alter Ego in Zeitschrift für Kunstgeschichte, 54Bd, 1991, Fig. 6.
- Obr.17 Ibidem. Fig. 4.
- Obr.18 *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) II/2, Zürich und München 1981, Adonis 8.
- Obr.19 Ibidem. Adonis 6.
- Obr.20 Ibidem. Adonis 19.
- Obr.21 Ibidem. Adonis 12.
- Obr.22 Ibidem. Adonis 14.
- Obr.23 Ibidem. Adonis 31.
- Obr.24 Ibidem. Adonis 38a.
- Obr.25 Ibidem. Adonis 39a.
- Obr.26 Bibliothèque nationale de France - gallica bibliothèque numérique [online]
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200047r/f133.item.hl> (26.7.2011)
- Obr.27 Ibidem. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200047r/f133.item.hl> (26.7.2011)
- Obr.28 <http://www.learn.columbia.edu/dbcourses/item.cgi?template=submagnifylg&i=26140&table=items> (8.8.2011)
- Obr.29 *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) II/1, Zürich und München 1984, Aktaion 1.
- Obr.30 *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) II/2, Zürich und München 1984, Aktaion 15.
- Obr.31 Ibidem. Aktaion 45.
- Obr.32 Ibidem. Aktaion 110.
- Obr.33 Ibidem. Aktaion 95.
- Obr.34 Ibidem. Aktaion 106.
- Obr.35 Ibidem. Aktaion 115a.
- Obr.36 Ibidem. Aktaion 118a.

- Obr.37 PANOFISKY, Erwin: Problems in Titian. Mostly iconographic. New York [1969]. Tbl. 166.
- Obr.38 Bibliothèque nationale de France [online]
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=6000755&E=71&I=38054&M=imageseule> (17.7.2011)
- Obr.39 PANOFISKY, Erwin: Problems in Titian. Mostly iconographic. New York [1969]. Tbl. 168.
- Obr.40 Bibliothèque nationale de France [online]
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=8100128&E=25&I=22609&M=imageseule> (17.7.2011)
- Obr.41 TANNER, Marie: Chance and Coincidence in Titian's Diana and Acteon in: The Art Bulletin, vol. 56, 1974, Fig. 11).
- Obr.42 *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) II/2, Zürich und München 1984, Arkas 2.
- Obr.43 Ibidem. Arkas 1.
- Obr.44 Ibidem. Arkas 4.
- Obr.45 <http://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/r7/7%2012%2026.htm> (27.7.2011)
- Obr.46 Bibliothèque nationale de France [online]
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=8100128&E=14&I=22597&M=imageseule> (27.7.2011)
- Obr.47 Bibliothèque nationale de France - gallica bibliothèque numérique [online]
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200047r/f28.item> (27.7.2011)
- Obr.48 *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) II/2, Zürich und München 198, Andromeda 3.
- Obr.49 Ibidem. Andromeda 10.
- Obr.50 Ibidem. Andromeda 1.
- Obr.51 Ibidem. Andromeda 19.
- Obr.52 PHILLIPS, Kyle, M.: Perseus and Adromeda in: American Journal of Archeology, vol. 72, 1968, Fig. 3.
- Obr.53 *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) II/2, Zürich und München 1981, Andromeda 69.
- Obr.54 Ibidem. Andromeda 89.
- Obr.55 REARICK, W.R.: Titian's Later Mythologies in: *Artibus et Historiae*, vol. 17, 1996, Fig. 17.
- Obr.56 PANOFISKY, Erwin, SAXL, Fritz: Classical Mythology in Medieval Art in: Metropolitan Museum Studies, vol. 4, 1933, Fig. 22.
- Obr.57 Ibidem. Fig. 23.
- Obr.58 Bibliothèque nationale de France [online]
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=08100940&E=53&I=95291&M=imageseule> (9.8.2011)
- Obr.59 Bibliothèque nationale de France [online]
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=08101836&E=4&I=99254&M=imageseule> (15.8.2011)
- Obr.60 <http://www.ianridpath.com/startales/startales1a.htm> (13.8.2011)
- Obr.61 *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) IV/2, Zürich und München 1988, Europe 4.
- Obr.62 Ibidem. Europe 12.
- Obr.63 Ibidem. Europe 42.
- Obr.64 Ibidem. Europe 74.
- Obr.65 Ibidem. Europe 98.
- Obr.66 Ibidem. Europe 125.

- Obr.67 Ibidem. Europe 146.
- Obr.68. Ibidem. Europe 191.
- Obr.69 <http://www.metabunker.dk/?p=1147> (13.8.2011)
- Obr.70 PANOFSKY, Erwin: Meaning in the Visual Arts, Garden City : Doubleday 1955, Fig. 16.
- Obr.71 Bibliothèque nationale de France [online]
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=7904097&E=1&I=37885&M=imageseule> (2.8. 2011)
- Obr.72 Bibliothèque nationale de France [online]
<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-10&I=29&M=imageseule> (2.8.2011)
- Obr.73 PANOFSKY, Erwin: Problems in Titian. Mostly iconographic. New York [1969]. Tbl. 177.

Příloha – Appendix

Seznam vyobrazení a jejich zdroje

- Fig.1** Tizian: Danaé. 1551- 1553. Madrid, Museo Nacional del Prado.
<http://artmight.com/Artists/Titian-Tiziano-Vecellio/titian-danae-1553-248353p.html> (9.8.2011)
- Fig.2** Tizian: Danaé. 1544-1546. Neapol, Museo Nazionale di Capodimonte.
http://mythical-women.blogspot.com/2009_08_01_archive.html (9.8.2011)
- Fig.3** Baldassarre Peruzzi: Danaé. (detail) 1508-1509. Řím, Villa Farnesina.
http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/ricerca.jsp?apply=true&componi_OA=AND&decorator=layout&tipo_ricerca=avanzata&mod_RSEC_OA=esatto&ordine_OA=rilevanza&percorso_ricerca=OA&RSEC_OA=Affreschi+di+Baldassarre+Peruzzi+nella+Sala+del+Fregio+della+villa+Farnesina&galleria=true (12.7.2011)
- Fig.4** Correggio: Danaé. Kolem 1531. Řím, Galleria Borghese.
<http://www.backtoclassics.com/gallery/correggio/danae/> (12.7.2011)
- Fig.5** Leda. Kresba podle klasického reliéfu. „Codex Coburgensis“. Veste Coburg, Kunstsammlungen MS. HZ II.
PANOFISKY, Erwin: Problems in Titian. Mostly iconographic. New York [1969], Tbl. 154.
- Fig.6** Leda s labutí. Onyxová kamej. 3. století n.l. Neapol, Museo Archeologico Nazionale.
FERINO-PAGDEN, Sylvia (ed.): Der Späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, Wien 2007, str. 124, obr. 1a.
- Fig.7** Tizian: Venuše a Adonis. 1554. Madrid, Museo Nacional del Prado.
<http://www.designlessbetter.com/blogless/tags/weekend-wrap-ups> (9.8.2011)
- Fig.8** Tizian: Venuše a Adonis. Kolem 1554. Lausanne, soukromá sbírka.
REARICK, W.R.: Titian's Later Mythologies in: *Artibus et Historiae*, vol. 17, 1996, Fig. 4).
- Fig.9** Tzv. Polykleitovo lože. Antický reliéf. Ashford, sbírka K.J. Hewetta.
PANOFISKY, Erwin: Problems in Titian. Mostly iconographic. New York [1969], Tbl. 160.
- Fig.10** Tizian: studie figur. Florencie, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, No.12907F.
ROSAND, David: Titian and The Bed of Polyclitus in: *The Burlington Magazine*, vol 117, 1975, Fig. 75.
- Fig.11** Ara Grimani. 1. století př.n.l. Benátky, Museo Archeologico.
http://it.wikipedia.org/wiki/File:Ara_grimani,_museo_archeologico_di_venezia.jpg (8.8.2011)
- Fig.12** Sarkofág Néreozen. (detail) Druhá třetina 2. století n.l. Pisa, Camposanto.
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) VI/2, Zürich und München 1992, Nereides 151.
- Fig.13** Tizian: Daina a Aktaión. 1556-1559. Edinburgh, zápůjčka do National Gallery of Scotland.
http://berkshirereview.net/music/blow_charpentier.html (9.8.2011)
- Fig.14** Diana Efezská. Neapol, Museo Nazionale Archeologico.
<http://cariferraro.com/2009/06/08/mother-of-wild-nature/> (9.8.2011)
- Fig.15** Boethius a Fortuna. Londýn, British Museum, Harleian MS 4338, fol.IV
TANNER, Marie: Chance and Coincidence in Titian's Diana and Acteon in: *The Art Bulletin*, vol. 56, 1974, Fig. 11.
- Fig.16** Tizian: Diana a Kallistó. 1556-1559. Edinburgh, zápůjčka do National Gallery of Scotland.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Tizian_001.jpg (9.8.2011)

- Fig.17** Kallistó. Dřevořez v *Le Transformazioni* Lodovica Dolce. Benátky, 1553.
PANOFISKY, Erwin: Problems in Titian. Mostly iconographic. New York [1969], Tbl. 170.
- Fig.18** Kallistó. Dřevořez v *P. Ovidii Metamorphosis*. Benátky 1513 (1497).
PANOFISKY, Erwin: Problems in Titian. Mostly iconographic. New York [1969], Tbl. 169.
- Fig.19** Chlapec s hydrií. Římská kopie helénistického originálu. Řím, Museo dei Conservatori.
BRENDL, Otto J.: Borrowings from Ancient Art in Titian in: The Art Bulletin, vol. 37, 1955, Fig. 16.
- Fig.20** Sarkofág Néreozen. Poslední třetina 2. století n.l. Pisa, Camposanto.
<http://www.flickr.com/photos/cienne/649253005/> (27.7.2011)
- Fig.21** Tizian: Perseus a Andromeda. 1554-1560. Londýn, Wallace Museum.
http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Tizian_052.jpg (9.8.2011)
- Fig.22** Freska z Boscotrecase. 3. styl. New York, Metropolitan Museum.
PHILLIPS, Kyle, M.: Perseus and Adromeda in: American Journal of Archeology, vol. 72, 1968, Fig. 2.
- Fig.23** Globus držený Atlantem. (detail) 2. století n.l. Neapol, Museo Nazionale.
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) VII/2, Zürich und München 1992, Perseus 195.
- Fig.24** Perseus a Andromeda. Dřevořez z *Ovidio metamorphoseos vulgare*. 1508.
de GIROLAMI CHENEY, Liana: Edward Burne-Jones' Andromeda: Transformation of Historical and Mythological Sources in: Artibus et Historiae, vol. 25, 2004, Fig. 22.
- Fig.25** Bernard Salomon: Andromeda. *La Métamorphose d'Ovide figurée*. 1557.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200047r/f59.item.hl> (29.7.2011)
- Fig.26** Amazonka. Římská kopie podle Polykleitova originálu. Berlín, Antikensammlung.
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) I/2, Zürich und München 1981, Amazones 603.
- Fig.27** Benvenuto Cellini: Perseus a Andromeda. Bronzový reliéf, 1554. Florencie, Loggia dei Lanzi.
de GIROLAMI CHENEY, Liana: Edward Burne-Jones' Andromeda: Transformation of Historical and Mythological Sources in: Artibus et Historiae, vol. 25, 2004, Fig. 27.
- Fig.28** Tizian: Únos Európy. 1559-1562. Boston, Isabella Stuart Gardner Museum.
<http://nicoluchsinger.com/the-three-challenges-for-europe> (9.8.2011)
- Fig.29** Bernard Salomon: Európe. *La Métamorphose d'Ovide figurée*. 1557.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200047r/f38.item.hl> (29.7.2011)
- Fig.30** Raffael: Galatea. 1513. Řím, Villa Farnesina.
<http://www.google.cz/imgres?q=Raffael+%2Bvilla+farnesina+%2Bgalatea&hl=cs&gbv=2&tbm=isch&tbnid=l0Xv3feh6LNmiM:&imgrefurl=http://artpuzzlesgallery.com/spip.php%253Farticle217&docid=hsHnpymfdEQ9vM&w=343&h=450&ei=i3E6Tp6sO9Hwsgbj7ZQK&zoom=1&iact=hc&vpx=495&vpy=215&dur=703&hovh=257&hovw=196&tx=72&ty=177&page=1&tbnh=130&tbnw=99&start=0&ndsp=15&ved=1t:429,r:7,s:0&biw=1024&bih=593> (5.8.2011)
- Fig.31** Padlý Gal. Římská kopie helénistického originálu. Benátky, Museo Archeologico.
BRENDL, Otto J.: Borrowings from Ancient Art in Titian in: The Art Bulletin, vol. 37, 1955, Fig. 24.